TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang IX Heft 4

Theophil Spoerri — *Der Rhythmus des romanischen Verses*

Hans M. Wolff — *Käthchen von Heilbronn und Kunigunde von Thurneck*

Werner Kraft — *Hölderlin und der Reim*

Leo Spitzer — *Zum Cantico delle Creature*

Paul E. Müller — *Bemerkungen zu Friedrich Hiebels Novalis-monographie*

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

REDAKTION:

Gerda Zeltner-Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 32

Jahrgang IX Heft 4

Seite 193	*Der Rhythmus des romanischen Verses*	Theophil Spoerri
„ 214	*Käthchen von Heilbronn und Kunigunde von Thurneck*	Hans M. Wolff
„ 225	*Hölderlin und der Reim*	Werner Kraft
„ 241	*Zum Cantico delle Creature*	Leo Spitzer
„ 248	*Bemerkungen zu Friedrich Hiebels Novalismonographie*	Paul E. Müller

---

Verzeichnis der Mitarbeiter: Werner Kraft, Jerusalem; Paul E. Müller, Olten; Leo Spitzer, Baltimore, Maryland; Theophil Spoerri, Zürich; Hans M. Wolff, Berkeley, Californien.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

DER RHYTHMUS DES ROMANISCHEN VERSES

Von Theophil Spoerri.

«Am Anfang war der Rhythmus.»
Hans von Bülow.

Niemand zweifelt daran, dass der Rhythmus der Herzschlag der Poesie sei. Dass aber unter diesem Bild allerlei Unklares vorgestellt wird, zeigt sich, wenn man auf die hört, die sich lauschend über dieses schlagende Herz der Poesie gebeugt haben. Nichts ist beim ersten Anblick verwirrender als dieses Durcheinander von widersprechenden Meinungen, unklaren Fragestellungen, schiefen Perspektiven, das uns aus der so mannigfaltigen Literatur über diesen Gegenstand entgegenschaut. In dieses Chaos kann man zunächst ein wenig Ordnung bringen, indem man zwei Fragen scharf auseinanderhält: Die Frage nach dem *Rhythmus* und die Frage nach den *Rhythmisierungsmitteln.* Das eine Mal fragen wir: welchen Rhythmus verwirklicht dieser Vers? Das andere Mal: welche Bedingungen stellt dieser Rhythmus an die Sprache? In solcher Weise unterscheidet *Heusler* den eigentlichen Rhythmus von der Prosodie, die Bewegungsform von der Sprachbehandlung. Der Rhythmus ist ewig und allgegenwärtig wie das Leben selbst. Die Prosodie ist an Zeit, Raum und Sprache gebunden. Es gibt keinen griechischen, germanischen, romanischen Rhythmus; es gibt aber eine griechische, germanische, romanische Prosodie.

Vom Äusseren zum Inneren schreitend, wollen wir zuerst von der Prosodie, vom sprachlichen Gerüst des Rhythmus sprechen. Welche Mittel stehen der Sprache zur Verfügung, um eine rhythmische Bewegung wiederzugeben, und welche von diesen Mitteln werden von den romanischen Sprachen bevorzugt? Lautlich betrachtet besteht die Sprache aus einer Folge von Silben, in denen sich vier Elemente rhythmisch verwerten lassen: 1. die Tondauer, 2. die Tonstärke, 3. die Tonhöhe, 4. die Tonfarbe (trarira!). Scheiden wir gleich die Tonfarbe aus. In sinnvoller Rede kann ein solcher regelmässiger Lautwechsel nur ausnahmsweise stattfinden. (Allerdings können die Reimvokale einen gewissen Rhythmus dieser Art darstellen.) Auch

die Tonhöhe ist in modernen Sprachen zu wenig konstant, um eine sichere Grundlage für den Rhythmus zu bilden. Bleiben also übrig die Dauer und die Stärke, die quantitierenden (temporellen) und akzentuierenden (dynamischen) Elemente der Sprache. Welches von diesen Elementen bildet heute die Grundlage des Rhythmus? Nach der allgemeinen Ansicht müsste man antworten: *der dynamische Akzent.* Es wird behauptet, die antiken Sprachen seien quantitierend, die modernen akzentuierend. Beugen wir gleich allen Missverständnissen vor, indem wir feststellen, *dass in den antiken Sprachen der Vers sich nach dem phonetischen Gefüge* (den konstanten Längen und Kürzen der Silben) *zu richten hat, ohne Rücksicht auf die natürliche Sinnbetonung; während in den modernen Sprachen gerade die Sinnbetonung den Ausschlag gibt und in weitgehender Weise das phonetische Gefüge bestimmt.*

Damit ist nun die historische Frage angeschnitten: wann und wie hat der Übergang von der antiken zur modernen Prosodie stattgefunden? Darüber hat, was die romanischen Sprachen anbelangt, *D'Ovidio* das entscheidende Wort gesprochen. Vor D'Ovidio suchte man eine direkte Verbindung zwischen den klassischen und den romanischen Versmassen; aber daran zeigt sich, wie kläglich das Unternehmen versandete, dass man Zuflucht nehmen musste zu dem gespensterhaften Saturnier. Trotzdem dieser Vers in der lateinischen Poesie das obskurste Dasein fristete, wurde er zum Stammvater aller romanischen Verse gemacht. D'Ovidio hat überzeugend nachgewiesen, dass die Entwicklung sich auf dem Boden der kirchlichen Hymnendichtung abgespielt hat. Hier lässt sich deutlich beobachten, wie das Gefühl für die Quantitäten allmählich verlorengeht. Schon zur Zeit des Ambrosius (im vierten Jahrhundert) finden wir Hymnen, die sich gar nicht mehr an die klassischen Längen und Kürzen halten. Typisch ist, dass ein Hymnus abecedarius des Provinzlers Augustinus sich schon ganz modern verhält: feste Silbenzahl, Akzent mit vernachlässigten Quantitäten, Ansätze des Reimes. Dieser Einbruch des Seelischen in die starren römischen Masse ist der prosodische Niederschlag der christlichen Verinnerlichung. Wie nun aus den verbreitetsten hymnischen Versen durch Übertragung, Teilung oder Kreuzung die romanischen Verse entstehen, das haben D'Ovidio

und Philipp August Becker an eindrucksvollen Beispielen gezeigt.

Welches prosodische Gesetz gilt nun in diesen neuen romanischen Versen? Heusler gibt die allgemeine Anschauung wieder, indem er den romanischen Vers als bedingt wägend (partiell akzentuierend) bezeichnet. Das Gesetz laute: *die letzte Hebung vor der Zäsur und vor dem Versende heischt eine sprachlich betonte Silbe; der übrige Vers befiehlt keinen Einklang zwischen Hebung und natürlicher Silbenstärke.* Heusler hat sich vertrauensvoll auf die zahlreichen Theoretiker gestützt, die mit *Tobler* behaupten, «dass für den französischen Vers nur die Zahl und unter Umständen die Betonung der Silben in Betracht kommt, niemals dagegen die Quantität». Vom Augenblick an, da der Vers auf die Silbenzahl begründet wird, bleibt dem Prosodiker nichts anderes übrig, als die verschiedenen Möglichkeiten der Silbenzählung und die damit zusammenhängenden Schikanen: Silbenverschleifung, Vokaltrennung, Hiatus, Zäsur usf. zu kodifizieren.

Es ist das grosse Verdienst *Lotes,* dass er in seinem Werk über den Alexandriner die Unhaltbarkeit der syllabierenden Theorie auf Grund exaktester Messungen nachgewiesen hat.

Was ergibt sich nun aus diesen Untersuchungen für die Prosodie des französischen Verses? Gleich sei das Hauptresultat genannt: *die Grundlage des Rhythmus im französischen Vers ist die Quantität.* Allerdings spielen die Höhe und Intensität der Silben auch eine Rolle. Aber diese melodischen und dynamischen Akzente zeichnen sich aus durch ihre Labilität; nicht nur sind sie bei den verschiedenen Rezitatoren ganz ungleich verteilt, auch beim gleichen Sprecher haben sie eine Tendenz zur Unstetigkeit. Besonders wenn eine gewisse Emphase beim Rezitieren überhandnimmt, so verlassen diese Höhen- und Intensitätsakzente die sinnschweren Grundsilben und rücken an den Anfang des Wortes. Wir können diese Beobachtungen schon an gewissen emphatischen Betonungen in der Alltagssprache anstellen: *C'est t e r rible comme il fait chaud! Je l'aime b e a u coup! Tu es tout à fait in s u p portable.* Bemerkenswert an dieser affektischen Aussprache ist, dass der Anfangskonsonant der Silbe noch besonders gelängt wird. Lote hat sehr sorgfältig diese Wirkungen des oratorischen Akzentes

beobachtet. Durch alle diese Störungen hindurch bleibt ein Element unangetastet: *Die Länge des Vokals in der betonten Grundsilbe.* Das ist der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht. Der Grund-Rhythmus beruht also auf der Quantität des Tonvokals. Dieser *cantus firmus* des Verses wird umrankt vom wechselnden Spiel der melodischen und dynamischen Akzente. Gerade in dieser reichen Nuancierung liegt ein Hauptreiz des französischen Verses. Verse, die alle drei Akzente auf den gleichen Silben tragen, wirken ein wenig plump:

Cette grandeur sans borne et cet illustre rang . . .

Dauer:	⏑	⏑	⏑	—	⏑	—	⏑	⏑	⏑	—	⏑	—
Höhe:				O		O			O		O	
Intensität:				★		★			★		★	

Cinna II, 3.)

Wieviel lebendiger ist nicht der Vers:

De mon aimable erreur je fus désabusé . . .

	⏑	⏑	⏑	—	⏑	—	⏑	⏑	⏑	⏑	⏑	—
			O		O				O			
			★		★		★		★			

Bérénice II, 2.)

Der Grundrhythmus trifft die Tonsilben *ai m a b l e, er r e u r* und *désabu s é.* Der Vers wird aber reizvoll orchestriert und in schwebender Spannung erhalten durch die musikalischen und dynamischen Akzente auf *a i mable, e r reur* und vor allem *d é s abusé.*

Wie weit sind wir schon von den pedantischen Silbenzählungen und Hiatusregeln! Lote weist schlagend nach, dass alle Gesetze der syllabisierenden Prosodiker vom lebendigen Fluss des Verses immer wieder übertreten werden. Der Rhythmus beruht nicht auf arithmetischen Zählungen, noch auf räumlichen Abgrenzungen, sondern auf dem Fliessen der langen und kurzen Silben, auf der lebendigen Bewegung der Zeit; er ist *durée* im Bergsonschen Sinn.

Doch damit sind wir vom Gebiet der Prosodie auf den Boden des eigentlichen Rhythmus übergetreten. Wir können nun die Hauptfrage stellen: Welchen Rhythmus verwirklicht der romanische Vers? Hören wir zunächst, was die verschiedenen Theoretiker dazu sagen? Zwei feindliche Heere stehen einander gegenüber: Die *Alternatisten* und die *Isochronisten.* Der

Führer der Alternatisten ist *Franz Saran.* Mit welcher Methode arbeitet er? «Ich habe versucht, mir über das Problem Klarheit zu verschaffen, und zwar nicht allein durch das Studium der einschlägigen Literatur, sondern auch durch eigene Erfahrung. Januar bis März 1891 war ich in Paris und habe bei dieser Gelegenheit dem französischen Vers und seinem Vortrag besondere Aufmerksamkeit zugewendet... Ich besuchte wöchentlich mehrere Male die Theater... Zugleich nahm ich Unterricht im Verselesen bei dem Rezitator Marius Laisné. Im Theater hielt ich den Text der Dichtung fast immer in der Hand, die ersten Wochen wurden darauf verwendet, das Ohr an den Klang der Sprache und Verse zu gewöhnen. Nebenbei arbeitete ich die metrische Literatur nochmals durch und erwarb beim Rezitator die Fertigkeit, Verse so zu lesen, wie er sie für richtig und schön hielt... Später haben in liebenswürdiger Weise Verse vorgelesen (folgt eine Reihe von französischen und belgischen Lektoren)...» [1]) Zu welchem Gesetze kommt Saran auf Grund dieser Beobachtungen? Zum Gesetz der *Alternation.* Das lautet: *In den Versen werden weder die Silbenquantität noch der (grammatische) Wortakzent beachtet, dafür aber wechseln Hebung und Senkung, streng einsilbig gehalten, regelmässig miteinander ab.*

Nach dieser Auffassung müsste man den Anfang der Athalie folgendermassen betonen:

Oui, jé viens dáns son témple adórer l'Eternél...

Dass das eine unmögliche Aussprache ist, merkt Saran natürlich auch; er spricht darum der Alternation nicht unbedingte Geltung zu. Sie kann gestört werden. «Der alternierende Rhythmus schimmert jedoch überall durch. Er bildet gleichsam den Hintergrund, vor dem sich die nicht alternierenden Stellen und Stücke als etwas Besonderes abheben.» Dieses Besondere, das aus dem Widerstreit des natürlichen Wortakzentes mit der rhythmischen Betonung entsteht, ist die *schwebende Betonung* oder *metrische Drückung.* Solche metrische Drückungen kommen in dem angeführten Vers nicht weniger als fünfmal vor.

Oûi, jé viéns dans son temple ádórer l'Eternel.

[1]) p. 228 ff.

Durch diese schwebende Betonung kommt in den Vortrag dieses Verses eine feierliche Gehobenheit. Der Dichter hat also die Möglichkeit, durch metrische Drückungen die eintönige Folge der Stark-schwach-Betonung zu durchbrechen. Er kann auch, dadurch, dass er den Rhythmus schwerer macht, auf einen gewichtigen Inhalt einen lautlichen Nachdruck legen.

W. Suchier verstärkt mit einem neuen Bollwerk die Position der Alternatisten. Er hat sich von zwei unbefangenen französischen Lektoren Verse vorlesen lassen. Es sind jeweils hundert Verse von Victor Hugo, die einen 7silbig, die anderen 8silbig. Suchier hat die betonten Silben mit einem Akzent versehen und dann die Akzente vertikal zusammengezählt. Das Resultat der Zählung ist folgendes: Es ist akzentuiert (einerlei ob stark oder schwächer)

	die 1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8. Silbe
im 7-Silber:	58	29	55	41	61	3	100	
im 8-Silber:	40	49	37	47	37	54	1	100 mal.

Auf Grund dieser Statistik ist W. Suchier berechtigt, das Alternationsgesetz besonders scharf zu fassen: «*Das Wesen des französischen Versrhythmus liegt also darin, dass vom Versende an zurückgerechnet streng einsilbige Hebungen und Senkungen abwechselnd sich folgen.*[1]) So scheint durch das Gesetz der grossen Zahl das Alternationsprinzip endgültig bestätigt worden zu sein. Die Suchiersche Formel mit ihrem typischen Krebsgang hat bis zum heutigen Tag in den Lehrbüchern ihre kanonische Geltung behalten.

Wie sieht es nun im Lager der Isochronisten aus? Ihr streitbarster Feldherr ist *M. Grammont.* (*Verrier* kommt auf Grund des von *Landry* gesammelten Materials zu den gleichen Schlüssen. Auch *Heusler* ist Isochronist.) Das rhythmische Gesetz der Isochronisten lautet: *Der Rhythmus beruht auf der Wiederkehr gleicher Zeitglieder* (Takte). Schon *Becq de Fouquières* hat das gleiche Gesetz in klassisch schöner Weise formuliert: «*Un vers français doit être considéré comme une véritable phrase musicale qui se divise en un certain nombre de mesures et qui, suivant des rapports facilement appréciables à l'oreille,*

[1]) p. 218.

répartit un nombre déterminé de syllabes dans ces fractions égales du temps total.»

Grammont wendet dieses Gesetz auf den klassischen Vers der Franzosen an. Nach ihm besteht der Alexandriner aus vier zeitlich gleich langen Takten. (Die Takte werden gezählt von Akzent zu Akzent.) Nun kommt neben den festen Akzenten auf der 6. und 12. Silbe noch in jedem Halbvers ein beweglicher Akzent vor. Fällt er auf die 3. und 9. Silbe, so entstehen Normaltakte von drei Silben. Fallen diese Akzente aber auf andere Silben, dann entstehen Takte von ungleichem Umfang. Da sie alle die gleiche Zeit in Anspruch nehmen, werden Takte von grösserem Umfang schneller und Takte von geringerem Umfange langsamer gesprochen. Der Dichter kann diesen Wechsel der Bewegungen zu seinen Zwecken verwenden. Er isoliert z. B. ein bedeutsames Wort in einen langsamen Takt. Das geschieht in folgendem Vers:

Dieux! / que ne suis-je assise // à l'om/bre des forêts // (Phèdre.)

Der sehnsüchtige Ausruf «*Dieux!*» füllt einen ganzen Takt aus und gibt dem leidenschaftlichen Gefühl der liebeskranken Königin weiten Nachhall. Der Dichter kann auch die wechselnden Schnelligkeiten lautmalerisch ausmünzen. Beispiel:

J'en/tre le peuple fuit // .... (Athalie.)
— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ —

Das ungeheuerliche Auftreten der Königin und das erschreckte Auseinanderstieben des Volkes wird plastisch durch den Gegensatz des gedehnten ersten Taktes zu den sich überstürzenden Silben des zweiten dargestellt. Auch das regelmässige Aufeinanderfolgen von dreisilbigen Normaltakten kann eine bestimmte Wirkung ausüben. Der früher angeführte erste Vers der *Athalie* gehört hierher:

Oui, je viens / dans son temple // adorer / l'Eternel.
⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑⏑— ⏑ ⏑ —

Diese Aussprache ergibt sich um so leichter, als es sich um die Eingangsverse des Stückes handelt, die naturgemäss einen einfachen, fliessenden Tonfall haben müssen.

Aber wo sind nun die schönen metrischen Drückungen Sarans? Und was machen wir mit den statistischen Erhebungen

Suchiers? Abgesehen davon, dass sein Gesetz viel einleuchtender ist als die Klappertheorie Sarans, kann sich Grammont auf sein lebendiges Sprachgefühl berufen. Ich habe ihn Verse vorlesen hören: es war höchst eindrücklich, wie er den feinsten Bewegungen des Rhythmus nachgehen konnte! Verdächtig ist ja ohnehin, dass alle Alternatisten Deutsche oder Schweizer sind. Sodann dürfen wir nicht vergessen, dass die schönen Zahlen Suchiers von 7- und 8silbigen Versen abgelesen sind. Entscheidendes kann man aber nur am lebendigsten Vers eines Volkes ersehen. Wie steht es nun mit der Alternation im Alexandriner? Suchier gibt selber die Zählung eines anderen Forschers an. Sie sieht nicht gerade ermutigend aus. Suchier tröstet sich damit, dass er die Angaben nicht nachkontrollieren konnte. Ich habe in meinem Seminar solche Zählungen anstellen lassen. Für *Racine* kamen folgende Zahlen heraus:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
11	25	47	18	3	98	6	29	43	19	1	100
		—			—			—			—

Diese Zahlen sprechen stark zugunsten von Grammonts Normaltakten. Wir müssen aber, um die Alternatisten endgültig zu überzeugen, uns noch nach anderen Argumenten umsehen.

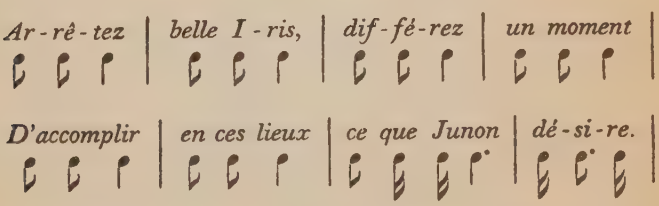
Die Musik scheint zunächst sehr wertvolle Dienste leisten zu können. Der romanische Vers ist ja aus dem Geiste der Kirchenmusik und der Tonmelodie geboren worden. Wir brauchen aber nicht bis ins Mittelalter zurück zu gehen.

Durch eine ganz eigentümliche Verquickung der Umstände kommt im 17. Jahrhundert eine Situation zustande, die höchst aufschlussreich ist. [1])

Der überragende musikalische Meister des klassischen Jahrhunderts ist der Italiener Lully, der Vater der französischen Oper. In der Oper Lullys spielt das Rezitativ eine besonders wichtige Rolle. Der Grundzug jener Zeit – das Verlangen nach Klarheit – drückt sich *darin* aus, dass die Musik sich ganz in den Dienst des gesprochenen Wortes stellt. Wenn die Sängerinnen nach italienischer Art die Melodie mit Trillern und Vorschlägen verzieren wollten, fuhr Lully wütend auf: *Mor-*

[1]) Siehe Romain Rolland, *Musiciens d'autrefois*, Hachette, Paris 1922 [8], p. 143 ss.

bleu, mesdemoiselles, il n'y a pas comme cela dans votre papier; et, ventrebleu! point de broderie! Un récitatif n'est fait que pour parler, je veux qu'il soit tout uni!» Nun wissen wir aber, dass Lully diesen Tonfall, den er auf sein Rezitativ übertrug, sich aneignete, indem er im Theater die Redeweise der berühmten Schauspielerin Champmeslé belauschte. Ein zeitgenössischer Historiker erzählt uns: «*Il allait se former à la Comédie sur les tons de la Champmeslé!*» und sein oft wiederholter Rat, den er seinen Sängerinnen zurief, war: «*Si vous voulez bien chanter ma musique, allez entendre la Champmeslé.*» Die Geschichte wird nun aber besonders spannend dadurch, dass die Champmeslé die Geliebte Racines war, und dass sie unter des Dichters Leitung ihre Rollen einübte. Racines Sohn erzählt von diesem eigenartigen Privatunterricht: «*Tout le monde sait le talent que mon père avait pour la déclamation, dont il donna le vrai goût aux comédiens capables de le prendre ... Comme il avait formé Baron, il avait formé la Champmeslé, mais avec beaucoup plus de peine. Il lui faisait d'abord comprendre les vers qu'elle avait à dire, lui montrait les gestes, et lui dictait les tons, que même il notait. L'écolière, fidèle à ses leçons, quoique artiste par art sur le théâtre paraissait inspirée par la nature.*» Die Frucht dieser Racineschen Deklamationsstunden ist uns also im Rezitativ Lullys erhalten. Das gibt uns die Möglichkeit, den Rhythmus im Alexandriner zu hören, wie ihn Racine selber sich dachte. Was finden wir nun? Keine Spur von Alternation! Auf den längsten Strecken ist nichts anderes zu sehen, als der dreisilbige Normaltakt Grammonts.



Sogar einen beschleunigten viersilbigen Takt finden wir hier verzeichnet. Die Theorie der Isochronisten ist glänzend durch die Musik Lullys bestätigt worden.

Doch nun nimmt die Sache eine unerwartete Wendung. Im Augenblick, wo wir meinen, den Sieg der Isochronisten bejubeln zu können, tritt ein neuer Kämpe auf den Plan. Zunächst kämpft er auf der Seite der Isochronisten und führt die vollständige Niederlage der Alternatisten herbei. Auf einmal aber kehrt er sich auch gegen Grammont und schlägt die Isochronisten in die Flucht.

Dieser neue David, der den Goliath-Saran schlägt und dann seinen Bundesgenossen Saul-Grammont vom Throne vertreibt, das ist *Lote*. Wir wissen schon, mit was für gefährlichen Waffen er kämpft. Mit den Alternatisten macht er kurzen Prozess. Die geringste seiner Kurven ist Beweis genug gegen die binäre Wellenbewegung. Er gibt allerdings zu, dass dieser Rhythmus einem primitiven Empfinden entspricht; in sinnlosen Silben stellt er sich sofort ein. Aber auf Grund seines Materials kann Lote nicht einmal von einem fernen Durchschimmern dieser Tendenz sprechen. Von 1400 Versen sind bloss 7 alternierend. Die alternierenden Halbverse sind in einem Verhältnis von 7,5 Prozent vertreten. Diese Zahlen sind vernichtend.

Aber nun wendet sich Lote auch gegen Grammont und die übrigen Isochronisten. Die Zahlen sprechen auch hier eine unzweideutige Sprache. «Die Ungleichheit der Takte liegt offen und ausnahmslos zutage» (p. 117). Die Unterschiede gehen von 0,96 zu 0,11 Sekunden per Takt. Nicht einmal die Halbverse sind gleich lang. Und auch die Ganzverse können um ganze Sekunden auseinandergehen. Ist wenigstens die *Zahl* der Takte konstant? Auch das nicht. In der *Andromaque* (IV, 5) kommen z. B. vier Alexandriner vor, von denen der 1. = 6, der 2. = 2, der 3. = 5, der 4. = 4 Akzente aufweist:

Non, non la perfidie a de quoi vous tenter;
— — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

Et vous ne me cherchez que pour vous en vanter.
⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ —

Quoi? sans que ni serment, ni devoir vous retienne,
— — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑

Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne?
⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑

Endlich weist Lote nach, dass die Art Grammonts, die rhythmischen Gruppen abzuteilen, unhaltbar ist. (Auch Heusler

rechnet die rhythmischen Takte von Akzent zu Akzent.) Lote widerlegt diese Art der Abtrennung mit dem *Gesetz der Progression.* Es lässt sich feststellen, dass in der Regel die unbetonten Silben länger werden, je mehr sie sich der Tonsilbe nähern.

Maître		*de mon destin,*				*libre*		*dans mes soupirs. (Bérénice.)*				
—	⏑	⏑	⏑	⏑	—	—	⏑	⏑	⏑	⏑	—	
33	11	8	17	31	39	32	17	15	19	23	52	(1/100 Sek.)

In den Gruppen: «*de mon destin*» und: «*dans mes soupirs*» sieht man deutlich das Wachsen der Silbendauer. Ebenso deutlich ist aber zu beobachten, dass die weibliche Silbe nach dem Akzent in «*maître*» und «*libre*» nicht in die Progression hineingehört, sondern zur vorhergehenden Tonsilbe gezählt werden muss. Was sich hier zahlenmässig ausdrückt, kann der gesunde Menschenverstand schon von der Tatsache ableiten, dass es weibliche Reime gibt. So ist Grammont auf der ganzen Linie geschlagen. Ja, was bleibt denn übrig, wenn weder Alternation noch Isochonismus mehr gilt? Ein neues Gesetz wird von Lote aufgestellt: *Der sprachliche Rhythmus entsteht dadurch, dass immer wieder auf eine nicht allzu lange Reihe von unbetonten Silben eine betonte folgt* (p. 699). Die Formel sieht etwas blass aus. Erst bei der Anwendung erweist sich ihre tragende Kraft. Alles nämlich, was wir bei den bisherigen Theoretikern Wertvolles fanden, wird in dieser Formel unverlierbar geborgen.

Zunächst schenkt sie uns wieder die Mannigfaltigkeit der Bewegungen, die uns bei Grammont erfreute. Auch Lote unterscheidet rhythmische Glieder, die aus einer Reihe unbetonter und einer betonten Silbe bestehen. Die Bewegung entsteht aber ohne Bindung an isochrone Taktzeiten, rein auf Grund des Quantitätsgesetzes: *Da die betonten Silben lang, die unbetonten Silben kurz sind, so fliessen Takte mit vielen unbetonten Silben rascher als Takte mit wenigen oder keinen unbetonten Silben.* So können Wirkungen entstehen, wie die des angeführten Verses:

J'entre		*le peuple fuit . . .*			
—	⏑	⏑	⏑	⏑	—

Wir wären damit zu einem Isochronismus freierer Art zurückgekehrt. Die Beweglichkeit des Rhythmus ist gegenüber dem starren Isochronismus Grammonts gewachsen; nicht nur der einzelne Takt, auch der ganze Vers kann an der wechselnden Geschwindigkeit der Bewegung teilnehmen. Grammont hat selber diese Schnelligkeitswechsel für ungleichsilbige Verse zugegeben und hat dafür die Formel geprägt, die wir auf alle Verse ausdehnen können: «*Die Bewegung hängt nicht von der Zahl der Silben ab, sondern vom Verhältnis der Silbenzahl zum Takte.*» (Grammont II, p. 69.)

Alle diese Tempowechsel lassen sich zahlenmässig erweisen. Von den oben genannten ungleichen *Andromaque*-Versen dauert

der 1.	mit 6 Akzenten	4,81	Sekunden
„ 2.	„ 2 „	3,35	„
„ 3.	„ 5 „	3,80	„
„ 4.	„ 4 „	3,70	„

Infolge der ungleichen Verteilung der Akzente können zwei extreme Fälle eintreten: a) zwei Akzente folgen unmittelbar aufeinander, b) zwei Akzente liegen so weit auseinander, dass man sie nicht mehr als eine Folge auffassen kann. Im ersten Fall haben wir es mit nichts anderem zu tun, als der Saranschen metrischen Drückung. Auch das Alternationsgesetz im weiteren Sinn findet in der Loteschen Formel Platz. Es wechseln Senkungen von unbestimmter Länge mit Hebungen ab. Wo nun zwei Hebungen aufeinander folgen, ohne durch eine Senkung getrennt zu sein, entsteht eine rhythmische Hemmung besonderer Art. Lote bespricht ausführlich solche Fälle von Doppelakzenten (p. 94 ff.). Wir sind schon einem Vers mit einem eindrucksvollen Doppelakzent begegnet:

Maître de mon destin, libre dans mes soupirs . . .

— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ —⌄— ⏑ ⏑ ⏑ —

Wenn aber die Akzente zu weit auseinander stehen, dann geraten wir auf einmal auf den Boden der Prosa. Es gibt — lautlich gesprochen — keinen anderen Unterschied zwischen Poesie und Prosa als das Weniger- und Weiterauseinanderliegen der Akzente (p. 104). *Prosa entsteht, sobald mehr als*

unbetonte Silben aufeinander folgen.[1]) Es genügt aber, dass man die Prosa pathetisch liest, so werden die Gruppen kleiner und gleich fängt der Rhythmus zu fliessen an. Ein Satz aus Bossuet weist die gleichen rhythmischen Gruppen auf wie irgendein Stück Poesie:

Celui | *qui règne* | *dans les cieux* || *et de qui* | *relèvent* | *tous* | *les empires* | ...

In allen diesen Fällen bewährt sich unsere Regel, dass die Bewegung des Rhythmus auf dem Verhältnis der Akzente zu den unbetonten Silben beruht. Schon *Ackermann* hat dieses Gesetz formuliert:

«*Le rapport du nombre des accents au nombre de syllabes est la véritable base du rythme français.*» (Von Saran zitiert p. 197.)

Wer noch Bedenken hegte, weil von Lote das unfassbare Fliessen des lebendigen Rhythmus so gewaltsam durch Maschinen und Statistiken gepresst wurde, der möge sich damit getrösten, dass die Ergebnisse der mechanischen Untersuchung glänzend betätigt werden durch die Intuitionen eines der unabhängigsten, grosszügigsten Dichter unserer Zeit.

P. Claudel weiss nichts von Lote. Ich habe mich in einem persönlichen Gespräch dessen vergewissert. Seine Darlegungen über den Vers decken sich aber in erstaunlicher Weise mit Lotes Feststellungen. Nachdem er sich gegen die öde Silbenstecherei der Prosodiker gewendet hat, formuliert er folgendermassen sein eigenes Prinzip:

«*La phrase française est composée d'une série de membres phonétiques aux courtes ondes vocales avec accentuation et insistance plus ou moins longue de la voix sur la dernière syllabe ... Les syllabes ne sont donc pas par elles-mêmes en français ni brèves ni longues, et le phonème se compose d'une longue qui est toujours la dernière syllabe et d'un nombre variable et à peu près indifférent de syllabes neutres qui sont par rapport à elle toujours brèves quel que soit leur titre orthographique ... Il est donc faux de dire qu'en français la quan-*

[1]) Auch im germanischen Vers gilt die gleiche Regel: nach Sievers kann eine Senkung bis fünf unbetonte Silben umfassen.

tité n'existe pas ... On peut dire que le français est composé d'une série d'ïambes dont l'élément long est la dernière syllabe du phonème et l'élément bref un nombre indéterminé pouvant aller jusqu'à cinq ou six syllabes indifférentes qui le précèdent» (p. 559–560).

Auf italienischem Gebiet wird das Lotesche Gesetz in der schönsten Weise bestätigt durch die Untersuchungen *Dante Bianchis.* Wie Lote geht der italienische Forscher von dem Prinzip aus, dass der Rhythmus bestimmt wird durch die Akzente, «die auf mannigfaltige Weise aufeinander folgen, auseinander treten, aneinander stossen». Er vergleicht bei Dante die Ugolinoszene mit dem Gebet an die Jungfrau. Das erste, was ihm auffällt, ist, dass im *Inferno* zweimal mehr Doppelakzente vorkommen als im *Paradiso.* Und im Gegensatz zur Ugolinoszene nehmen im *Paradiso*gesang die regelmässig daktylischen Verse zu. Im übrigen weist Bianchi auf die wunderbare Mannigfaltigkeit der Rhythmen hin. In 85 Versen treten mehr als 25 verschiedene Bewegungsformen auf. A. Levi *(Della verificazione italiana.* A Rom 14) hat ausgerechnet, dass 828 metrische Variationen des italienischen Elfsilbers möglich sind.

Etwas Neues drängt sich uns auf, wenn wir den *Endecasillabo* mit dem Alexandriner vergleichen. Wir können die Frage historisch stellen: Warum sind die Italiener beim mittelalterlichen Zehnsilber (französisch gezählt) geblieben, während die Franzosen zum Zwölfsilber übergegangen sind? Nach *Landry* (I), weil der französische Zehnsilber nur einen *feststehenden* Binnenakzent kennt, während die Italiener schon von Anfang an den *beweglichen* Akzent zuliessen. Die Franzosen mussten, um grösseren Spielraum zu gewinnen, den Rahmen des Verses auf 12 Silben ausdehnen. Ob nicht der abgeblasstere Charakter der französischen Sprache (das Fehlen der schweren dynamischen Akzente, das Verstummen des unbetonten *e)* auch mitgespielt hat, so etwa, dass das Mass des klingenden Verses bei mangelnder Schwere durch um so grössere Quantität des Lautmaterials aufgefüllt werden müsste? Wie dem auch sei, hier wird uns bewusst, dass die Länge des Verses, die Anzahl der Silben doch eine Rolle spielen. Mögen auch Lote und Claudel sich dagegen wehren: durch alle Beweglichkeit des Rhythmus schimmert doch das feste Metrum des Verses hindurch. Lote

bestreitet, dass die 6. und 12. Silbe im Alexandriner eine Vorzugsstellung innehätten. Aber die Tatsache, dass die Akzente auf 6 und 12 fest stehen, während die anderen beweglich sind, trägt doch dazu bei, dass sich das Bewusstsein für die festen Punkte ausbildet, innerhalb derer die rhythmische Welle wechselnd wogt. Ausserdem wird die Endsilbe durch den Reim verstärkt. So bildet sich trotz allen Überflutungen das Gefühl für das Versganze aus. Ein fester Rahmen entsteht, der gerade durch seine Starrheit die wechselnde Bewegtheit der Füllung hervortreten lässt. Die Haltepunkte mitten im Wogen der Rhythmen erlauben zudem die rhythmischen Takte zu höheren Einheiten zusammenzufassen — zu Halbversen, Ganzversen, Verspaaren, Strophen usw. So wären die syllabierenden Prosodiker schliesslich auch noch zum Worte gekommen, und wir hätten auch in Zukunft ihre Regeln ernst zu nehmen.[1]) Der Unterschied des Alexandriners zum *Endecasillabo* kann nun deutlich gefasst werden: der italienische Vers ist gedrungener, er erlaubt innerhalb der 10 Silben eine freiere Füllung; der französische Vers ist breiter, ausladender, aber der feste Akzent in der Mitte gibt ihm einen Halt; das Versganze baut sich als eine Einheit höherer Ordnung auf über dem symmetrischen Hin- und Herwogen der Halbverse. Beide Prinzipien kreuzen sich im Spanischen. Kursverse mit freier Füllung paaren sich gern zu symmetrischen Gebilden, Langverse spalten sich in zwei gleiche Teile. *Das Wesentliche aber ist, dass in allen drei Dichtungen das Prinzip der Vierhebigkeit sich deutlich in aller Wechselgestalt der Verse durchsetzt.*

Das berechtigt uns, einen Blick hinüberzuwerfen ins *Gebiet der germanischen Dichtung.* Wird doch gerade das Prinzip der Vierhebigkeit als das Charakteristikum des germanischen Verses bezeichnet. «Der Viertakter mit freier Füllung ist noch heute in deutschen Landen *der* Vers, den der Nichtstudierte rhythmisch erfasst.»[2]) *Heusler* will in seiner Arbeit über Goethes Verskunst nichts anderes zeigen, als dass Goethe im Gegensatz zu den «Opitz-Gottschedischen Jambentrabern» diesen ur-

[1]) Wie zauberhaft die auf Grund der festen Silbenzahl entstehenden Laut- und Silbentrennungen wirken können, zeigen die prachtvollen Analysen *Mario Casellas* in den Studi danteschi, Bd. VIII, p. 28—63.

[2]) Heusler (II) p. 80.

alten germanischen Takt in seinen lebendigsten Dichtungen verwirklicht hat. Den Gipfel der Goetheschen Rhythmik sieht Heusler in *Künstlers Erdenwallen.*

Aurôra, wie neukrâftig liegt die érd um dîch!
Und dieses hérz fûhlt wieder jûgendlîch
Und mein aûge, wie sélig dir entgégen zu weînen . . .

Voll Bedauern, dass Goethe nicht auf dieser Höhe blieb, ruft Heusler aus: «Was wäre der ‚Faust', erster Teil geworden, hätte ihn Goethe in diesen Rhythmen durchgeführt!» Wir haben allen Grund, zu glauben, dass es nicht ein Versagen des rhythmischen Empfindens war, das Goethe auf andere Bewegungsformen lenkte. Dass er aus innerer Notwendigkeit heraus zu den gebundenen Formen überging, das sagt Goethe deutlich in dem Sonett, das er den *Zweifelnden* widmet:

Ihr liebt und schreibt Sonette! Weh der Grille!
Die Kraft des Herzens, sich zu offenbaren,
Soll Reime suchen, sie zusammenpaaren;
Ihr Kinder, glaubt, ohnmächtig bleibt der Wille.

Ganz ungebunden spricht des Herzens Fülle
Sich kaum noch aus: sie mag sich gern bewahren;
Dann Stürmen gleich durch alle Saiten fahren,
Dann wieder senken sich zu Nacht und Stille.

Was quält ihr euch und uns, auf jähem Stege
Nur Schritt vor Schritt den läst'gen Stein zu wälzen,
Der rückwärts lastet, immer neu zu mühen?

Die Liebenden

Im Gegenteil, wir sind auf rechtem Wege!
Das Allerstarrste freudig aufzuschmelzen,
Muss Liebesfeuer allgewaltig glühen.

Ob in gelockerten oder gebundenen Versen, überall pulst der gleiche freie Wellenschlag des Rhythmus. Wir können aber noch weiter gehen und sagen, dass auch zwischen den Versen Goethes und denen Racines und Dantes kein wesentlicher Unterschied ist. Auch in den Faustversen finden wir wechselnde

Takte, Doppelakzente, das Durcheinanderspielen der melodischen, dynamischen und temporalen Betonungen, auch hier den Gegensatz zwischen dem episch-dramatischen Rhythmus, der ungestüm vorwärtsdringt, und der gleichmässig alternierenden lyrischen Bewegung.

Weh! steck ich in dem Kerker noch ...
— ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
O sähst du, voller Mondenschein ...[1])
⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Die gleichen Beobachtungen können wir auch bei anderen Dichtern machen. Der sogenannt fünffüssige Jambus Schillers fliesst nach dem gleichen Gesetz wie der Dantesche Endecasillabo.

Eng ist die Welt, und das Gehirn ist weit;
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ —
Leicht beieinander wohnen die Gedanken,
— ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑
Doch hart im Raume stossen sich die Sachen;
⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
Wo eines Platz nimmt, muss das andre rücken,
⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
Wer nicht vertrieben sein will, muss vertreiben;
⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑
Da herrscht der Streit und nur die Stärke siegt.
⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑

Es gibt also nicht (wie Heusler II, p. 84 meint) *einen germanischen Stil, der mit seinen freien Füllungen auf Steigerung und Ausdruck zielte, noch einen romanischen Stil, der mit seiner gleichmässigen und gesetzlichen Alternation nach harmonischer Schmeidigung, Ebnung strebte; beide Bewegungsfor-*

[1]) Siehe die rhythmische Analyse des Faustmonologs in Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*, Winter, Heidelberg 1912. Auch Scripture untersucht die Eingangsverse des Faust, und zwar arbeitet er mit einem Registrierapparat wie Lote. Seine Untersuchungen, die sich auch auf englische Verse und einen verschieden betonten deutschen Satz ausdehnen, bestätigen aufs schönste unsere Feststellungen. Das konstante Element in der Verschiedenheit der Betonungen ist der Dauerakzent. Scripture fasst seine Beobachtungen in folgende Gesetze zusammen: 1. Die Versenergie ist eine Funktion der Zeit. 2. Die Energieänderung ist periodisch, d. h. die Zentroide sind ungefähr gleichmässig entfernt. 3. Die Periodenlänge ändert sich aber mit Gedankeninhalt und Gemütszustand.

men kommen vor; sie sind aber nicht auf einzelne Völker verteilt, sondern stellen zwei polare Spielarten dar, innerhalb des all-einen und allgegenwärtigen Rhythmus.

So werden wir noch zur Frage gedrängt: Wie kommt es denn, dass überall der Rhythmus den gleichen Gesetzen gehorcht, den gleichen Zauber ausübt; *auf welche allgemeinmenschlichen Kräfte sind Entstehung und Wirkung des Rhythmus zurückzuführen?* Das Lotesche Gesetz legt uns die Antwort nahe:

Rhythmus ist nichts anderes als ins Bewusstsein gehobene seelische Bewegung.

Unser seelisches Leben kann mit einem Fluten verglichen werden, in dem wie Spiegelbilder unsere bewussten Vorstellungen schwimmen. Im normalen Zustand merken wir nicht auf den *Ablauf,* sondern auf den *Inhalt* der Vorstellungen. Sobald aber die Seele in starke Schwingung gerät, so tritt die Bewegung ins Bewusstsein. Im Strömen der äusseren Erscheinungen wird der Wellenschlag der inneren Erregung sichtbar. Eben dieses In-Erscheinung-treten der inneren Strömung, das ist Rhythmus. Den nennen wir einen Künstler, der die Wallung seiner Seele so sinnenhaft ausdrücken kann, dass der pochende Rhythmus die anderen in die gleiche Schwingung versetzt.

Der Rhythmus kann aber mehr oder minder tief in den sprachlichen Körper hineingreifen. Das Gefühl setzt sich zuweilen direkt in Vorstellungen um: wir lesen Verse freudig beschwingt, weil die Vorstellungen, die der Vers erweckt, freudig beschwingte sind. Im anderen Fall bedient sich das Gefühl solcher Worte, deren lautliches Gefüge an sich eine besondere Art der Betonung und Bewegung mit sich führt. Das ist poetischer Rhythmus im strengsten Sinn.

Solcher Rhythmus wirkt dann zauberhaft im gleichen Sinn, wie er entstanden ist. Die Wirkungen, die wir früher beobachteten, treten ein:

das stossweise Anschwellen der Klangflut hält das *Gefühl der reinen Bewegtheit* wach, so wie ein Kind den rollenden Reif durch wiederholtes Schlagen treibt;

das mehr oder minder schnelle Aufeinanderfolgen der rhythmischen Schwellungen erzeugt das *Tempo der Bewe-*

gung, das dem Charakter der Dichtung entspricht; die rahmenhafte Gliederung erlaubt das *Zusammenfassen der Takte zu höheren Einheiten.* So wird «das Einzelne zur allgemeinen Weihe» gerufen. (Goethe.)

Alle diese sprachlich-seelische Bewegung könnte uns aber nicht so urgewaltig erfassen, wenn nicht das rhythmische Empfinden tief in unserer körperlichen Anlage verankert wäre. Hier ist die Brücke vom Sinnlichen zum Seelischen. Man hat auf den Zusammenhang mit dem Tanz, mit Marsch- und Arbeitsbewegungen hingewiesen. [1]) Aber auch diese Bewegungen sind abhängig von ursprünglicheren, konstanteren Rhythmen: *vom Puls und vom Atem.* Knapp formuliert es der Philosoph Guyau: «*le rythme du vers est comme le battement du cœur devenu sensible à l'oreille et guidant notre voix*».

Noch eindringlicher sagt es Claudel:

«*L'expression sonore se déploie dans le temps et par conséquent est soumise au contrôle d'un instrument de mesure, d'un compteur. Cet instrument est le métronome intérieur que nous portons dans notre poitrine, le coup de notre pompe à vie, le cœur qui dit indéfiniment:*

Un. Un. Un. Un. Un. Un.
Pan (rien). Pan (rien). Pan (rien).

L'ïambe fondamental, un t e m p s faible et un t e m p s fort. Et d'autre part la matière sonore nous est fournie par l'air vital qu'absorbent nos poumons et que restitue notre appareil à parler qui le façonne en une émission de mots intelligibles. Ainsi la création poétique dispose d'une espèce d'atelier où il faut distinguer le métal, la forge et le soufflet. C'est de ce triple élément mis en œuvre suivant des formules variées que sort le vers» (p. 419).

Ob hinter dieser bildlichen Redeweise sich eine tiefere Ahnung versteckt? Jedermann weiss, dass in der Musik ein Normaltempo von 80 Schlägen in der Minute gilt. Ein Rhythmus, der mehr als 80 Schläge in der Minute zählt, wird als schnell empfunden, einer von weniger als 80 Schlägen als langsam.

[1]) Bücher, *Arbeit und Rhythmus.* Leipzig 1899.

Hinter alledem verbirgt sich nichts anderes als der Normaltakt des Pulses. Man weiss, dass z. B. Johann Sebastian Bach zur Ermittlung des Tempos immer den Herzschlag zu Rate gezogen hat. Nach Lote gilt ungefähr das gleiche Normaltempo für die Poesie. Die Dauer des Alexandriners schwankt zwischen zwei und vier Sekunden. Nehmen wir drei Sekunden als Mittelwert, so ergibt sich für vierhebige normale Alexandriner eine Zahl von 80 Takten in der Minute.

Wir können das Spiel noch weiter treiben. Warum hat das Prinzip der Vierhebigkeit eine so universelle Geltung? Vier Hebungen entsprechen der Zeit eines normalen Atemzuges. Die normale Zeit des Ein- und Ausatmens beträgt drei Sekunden. Es sei selbstverständlich zugegeben, dass man mehrere Verse in *einem* Atemzuge aussprechen kann, dass andererseits ein sehr emphatisch auszusprechender Vers mehr als eine Atempause verlangt. Dennoch kann heimlich wirkend der normale Atemzug das Mass des Verses bestimmt haben. Etiemble in *Les Temps modernes.* Juillet 1951, p. 149, gibt genaue Zahlen an, die den engen Zusammenhang zwischen dem französischen Normalvers und dem ‚temps respiratoire' bestätigen. Er fährt dann fort: «Tandis que le mètre ainsi dépend de nos poumons, le rythme, c'est-à-dire la succession des temps faibles ou forts, serait commandé par les besoins du cœur: la cadence idéale — quatre anapestes au vers épique:

son regard / est pareil / au regard / des statues
⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

répondant strictement au flux de notre sang.»

So kann man in einem ungeahnt tiefen Sinne sagen: dass der Rhythmus das Atemholen und der Herzschlag der Poesie sei.

NACHWORT UND BIBLIOGRAPHIE

Die ursprüngliche Fassung der vorliegenden Arbeit erschien im längst verschollenen Jahrbuch *Idealistische Philologie,* Bd. III, Dresden und München 1927. Wenn sie in veränderter Form wieder neu herangezogen wurde, so geschah es, weil sie angesichts der neuen Lehrbücher für Romanische Philologie, die noch immer unentwegt den jungen deutschen Romanisten die Saransche Alternationstheorie eintrichtern, nichts von ihrer Aktualität verloren hat.

Sie wird im Gegenteil durch die heutige Neubesinnung über das

Problem der Zeit und ihren Zusammenhang mit den menschlichen Strukturen unerwartet bestätigt. Gaston Bachelard weist in *La Dialectique de la Durée* (Paris 1936) auf die Feststellungen Emmanuels *(Histoire de la langue musicale)* hin: «En principe l'intensité se trouve liée à la longueur... La longueur et la force sont connexes: c'est, en ryhtmique primitive, une sorte de nécessité.» Emmanuel donnert gegen die Bedeutung, die man gemeinhin den Taktstrichen gibt: «La barre ne remplit qu'un bas office; elle est métronomique; elle jalonne la route régulièrement et elle n'a pas plus que les bornes militaires, le droit de se réclamer du paysage.» (p. 135—136) Was sich nachhinkend auf dem Boden der Metrik zeigt, ist ein geistesgeschichtliches Ereignis, das sich im philosophischen Denken und künstlerischen Gestalten Europas mehr und mehr auswirkt: dass die Zeit den Raum, der Rhythmus das Metrum bestimmt und nicht umgekehrt. Der Rhythmus schafft sich selber sein Mass, seinen Raum, seine Perspektive. Auch wenn er ein vorhandenes Mass, wie etwa den Alexandriner annimmnt, dann wie ein Tänzer, der seine Figuren dem Raum anpasst, in dem er tanzt, der aber dadurch erst den Raum mit Mass erfüllt. Und die Verbindung mit den Rhythmen des Körpers bringt uns zum Bewusstsein, aus welchen Urtiefen die mythischen Kräfte in die Bewegung der Sprache hinaufsteigen. Der Rhythmus weiss mehr, als die Sprache sagt, die Sprache aber weiss Tieferes, als der Verstand erfasst.

* * *

M. Amrein, *Rhythmus als Ausdruck inneren Erlebens in Dantes Divina Commedia*, Zürich 1932. Ph. A. Becker, *Über die Anfänge der romanischen Verskunst*, ZFSL 56. D. Bianchi, *Della «musicalità» considerata nella struttura del verso*, La Rassegna 1925. A. Burger, *De Virgile à Guillaume IX. Histoire d'un mètre*, Bibl. Humanisme et Renaissance 1951. P. Claudel, *Réflexions et propositions sur le vers français*, NRF 1925. D'Ovidio, *Sull'origine dei versi italiani*, Giorn. stor. lett. it. 1892. M. Grammont (I), *Le vers français*, Paris 1913. Grammont (II), *Petit traité de versification française*. 4me éd. Paris 1921. A. Heusler (I), *Deutsche Verslehre*, Berlin 1925. Heusler (II), *Goethes Verskunst*, DVf. Lit. Wiss. u. Geist. gesch. 1925. Landry (I), *Endecasillabo et Alexandrin*, Nozze Scherillo, Milano 1904. Landry (II), *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, Paris 1911. P. Leonetti, *Storia della tecnica del verso italiano*, Milano 1933—1938. A. Lote, *L'Alexandrin d'après la Phonétique expérimentale*, Paris 1913/14. F. Saran, *Der Rhythmus des franz. Verses*, Halle 1904. E. W. Scripture, *Exper. Untersuchungen über die Betonung im deutschen Satz*, NS 1925. *Das Wesen des Verses*, Festgabe Luick 1925. Th. Spoerri, *Franz. Metrik*, München 1929 (vergr.). *Wie Dantes Vers entstand*, in *Einführung in die Göttliche Komödie*, Zürich 1946. W. Suchier, *Das Problem des franz. Verses*, ZFSL 1914. A. Tobler, *Vom franz. Versbau alter und neuer Zeit*, Leipzig 1903. P. Verrier, *L'Isochronisme dans le vers français*, Paris 1912. *Quelle est l'origine du vers français?* Annales de l'Université de Paris 1932—1936.

KÄTHCHEN VON HEILBRONN UND KUNIGUNDE VON THURNECK*

Von Hans M. Wolff.

Verglichen mit anderen Dramen Kleists bietet das *Käthchen* der literarischen Deutung keine besonderen Schwierigkeiten, denn nicht nur liegen die Absichten, die dem Dichter bei den Hauptmotiven und Hauptcharakteren vorschwebten, offen zutage, sondern wir besitzen auch in dem Aufsatz *Über das Marionettentheater* eine Art Kommentar zu dem Drama. Trotz dieser Klarheit in den grossen Linien leidet jedoch das *Käthchen* an einer Reihe von Unstimmigkeiten und strukturellen Schwächen, die die Wirkung des Dramas erheblich beeinträchtigen, und dieser Umstand ist gerade in Anbetracht der Klarheit der Absichten des Dichters auffällig. Was hat es mit diesen Unebenheiten auf sich?

Beginnen wir mit einem Problem struktureller Art: Die beiden Liebeshandlungen des Dramas — wir wollen sie «Käthchenhandlung» und «Kunigundehandlung» nennen — sind in den ersten beiden Akten merkwürdig scharf voneinander geschieden. In gewissem Umfang lässt sich die Trennung als in der Natur der Sache begründet erklären, da eine Einführung in beide Liebeshandlungen nötig war, dennoch ist es auffällig, dass die beiden exponierenden Entwicklungsreihen so ganz unabhängig voneinander sind. Die Szenen I, 1 — II, 1, die die Käthchenhandlung einleiten, sind in keiner Weise dazu angetan, die Kunigundehandlung, der die Szenen II, 2 — II, 11 gelten, vorzubereiten; der Kunigundehandlung ihrerseits fehlt in Akt II jeder Zusammenhang mit den vorangehenden Szenen, wird doch die Titelheldin hier noch nicht einmal erwähnt. Noch deutlicher tritt die Trennung der beiden Handlungen hervor, wenn wir uns allein an den zweiten Akt halten. Er beginnt mit einer überschwänglichen Klage des Grafen um Käthchen, das man ihm entrissen hat, und endet mit seinem nicht weniger überschwänglichen Wunsch, Kunigunde zu heiraten. Nun könnten wir uns wohl damit abfinden, dass der

*) Aus einem Buch über Kleist, das im A. Francke Verlag, Bern, erscheinen wird.

Graf Käthchen zugunsten einer ebenbürtigen Frau aufgibt, und doch – wie kann ein Mann, der Käthchen geliebt hat, sich in eine Kunigunde verlieben und dazu noch unmittelbar nach der Trennung von Käthchen, und wie ist es zu erklären, dass der Graf, als er zu Kunigunde in ein zartes Verhältnis tritt, sich Käthchens noch nicht einmal erinnert? Die Frau, um die er eben noch wie ein verliebter Schäfer geklagt hat, hat plötzlich aufgehört, in seinem Denken eine Rolle zu spielen, ja er handelt, als hätte er noch nie in seinem Leben geliebt, als hätte er Käthchen nie gekannt.

Erst im dritten Akt vereinigen sich die beiden bislang getrennten Handlungen. Der Akt zerfällt in zwei Hälften, die sich durch den Szenenwechsel im 7. Auftritt voneinander abheben. In der zweiten Hälfte, die den Brand des Schlosses darstellt, bildet die Gegenüberstellung von Käthchen und Kunigunde das Hauptmotiv, so dass die Scheidung der beiden Handlungen endgültig aufgehoben ist; die erste Hälfte gilt vor allem der Käthchenhandlung und gibt ihr eine Richtung, die sie auf die Brandszenen hinleitet: Hatte der erste Akt mit der Trennung des Grafen von Käthchen geschlossen, so soll die erste Hälfte von Akt III die Getrennten wieder zusammenführen, doch ergibt sich dabei eine unerfreuliche Häufung von Zufällen: Zufällig werden zwei Briefe miteinander vertauscht, so dass der Brief, der den Plan des Anschlages auf Burg Thurneck enthält, in die Hände des Priors Hatto gerät; zufällig weilt Käthchen gerade in dem Kloster des Priors; zufällig ist sie dabei, als der falsche Brief dem Prior ausgehändigt wird, und aus völlig unersichtlichen Gründen teilt ihr der Prior den Inhalt des Briefes mit. Diese Zufälle sind erforderlich, um Käthchen Gelegenheit zu geben, sich wieder dem Grafen zu nähern, haben jedoch darüber hinaus nicht den geringsten Einfluss auf die Handlung, denn die Tatsache, dass Graf Strahl schon im voraus durch Käthchen von dem geplanten Überfall benachrichtigt wird, bleibt bedeutungslos, da er sich, statt Gegenmassregeln zu treffen, mit Käthchen unterhält, bis es zu spät ist, so dass der Anschlag tatsächlich zur Ausführung kommen kann; seine Vereitelung hat mit der vorzeitigen Benachrichtigung des Grafen nichts zu tun. Es bedarf also eines wahren Gewaltstreiches, um die Käthchenhandlung des

ersten Aktes mit den Schlossbrandszenen des dritten Aktes zu verbinden, und da andererseits die Kunigundehandlung direkt auf die Brandszenen hinleitet, wird die Schlussfolgerung unvermeidlich: Die vor dem Brand liegenden Szenen der Käthchenhandlung, d. h. I, 1 — II, 1 und III, 1, 5, 6, sind erst nachträglich hinzugekommen. Der endgültigen Fassung des Dramas muss also eine ältere Fassung vorangegangen sein, die mit II, 2 begann und unter Auslassung der ersten Hälfte des dritten Akts direkt auf die Brandszenen hinführte. Da die Szene II, 2 durchaus den Charakter einer Exposition trägt, da wir hier alles erfahren, was wir zum Verständnis der weiteren Entwicklung brauchen, dürfen wir die Behauptung wagen, dass sie tatsächlich den Anfang der alten Fassung bildete. Soweit die Liebe des Grafen zu Käthchen der Kunigundehandlung vorangeht, beruht sie auf nachträglicher Einführung; ursprünglich bildete das Verhältnis des Grafen zu Kunigunde den Ausgangspunkt, während Käthchen erst in den Brandszenen in die Handlung eintrat. Wenn sie aber in der alten Fassung noch nicht als ehemalige Geliebte des Grafen erschien, muss ihr Auftreten anders motiviert gewesen sein; vermutlich war ihr ursprünglich die Rolle einer Dienerin auf dem Schlosse zugewiesen. Damit ergibt sich nun allerdings die weitere Frage, wie Käthchen in Akt III plötzlich auf Burg Thurneck erscheinen kann, doch lässt sich diese Frage leicht beantworten: Es besteht kein zwingender Grund dafür, in Akt III die Szene von Schloss Wetterstrahl nach Thurneck zu verlegen, mutet es doch in der endgültigen Fassung sonderbar an, dass wir den Grafen und Kunigunde am Ende von Akt II auf dem Schloss des ersteren verlassen, um sie sodann in Akt III auf Thurneck wiederzufinden. Gerade wie der *Kohlhaas* in der Phöbusfassung nur einen Staat kennt, so dürfte das *Käthchen* ursprünglich nur ein Schloss gekannt haben, und damit erklärt sich der Widerspruch, dass Käthchen, die Thurneck nicht kennt, dennoch in dem Schloss so gut Bescheid weiss, dass sie sich darin zurechtfindet, obwohl es von Rauch erfüllt ist. Käthchens Anwesenheit bei dem Schlossbrand war also in der alten Fassung sehr viel besser motiviert als in der endgültigen Fassung: Als Dienerin hilft sie Kunigunde, dem Gast des Grafen, aus dem brennenden Schloss und bemüht sich anschliessend, auch deren

wichtigste Besitztümer zu retten. Als auf dem Schloss wohnende Dienerin dürfte Käthchen allerdings noch nicht den Beinamen «von Heilbronn» geführt haben, und da ihre Rolle in der älteren Fassung überhaupt sehr viel kürzer war, kann sie damals noch nicht die Titelheldin gewesen sein; wahrscheinlich hiess die Urfassung nach der führenden weiblichen Gestalt *Kunigunde von Thurneck*.

Die Brandszenen des dritten Akts, in denen Käthchen als Vertreterin des guten Prinzips der bösen Kunigunde gegenübertritt, müssen schon der alten Fassung angehört haben, da sie das eigentliche Zentrum des Werkes bilden, doch lassen sich auch hier Änderungen nachweisen. Das Benehmen des Grafen ist in diesen Szenen von einer sonderbaren Inkonsequenz: Als sich Käthchen erbietet, das von Kunigunde gewünschte Bild zu retten, lässt es der Graf nach schwachem Widerspruch geschehen und tröstet sich etwas schnell mit den Worten:

> Wohlan, so schaff's! Es ist der Törin recht!
> Was hatte sie an diesem Ort zu suchen?

Sechs Verse später bietet er schon demjenigen einen Beutel Gold, der Käthchen in das Schloss folgt und sie daraus rettet. Bedenken wir ferner, dass sich diese Ereignisse während eines Überfalls abspielen und die erste Sorge des Grafen der Verteidigung des Schlosses gelten müsste, so gelangen wir zu folgender Rekonstruktion der alten Brandszenen: Als die Bewohner des Schlosses ins Freie stürzen, bemüht sich Käthchen um Kunigunde, wird von ihr in Abwesenheit des Grafen in das brennende Schloss geschickt, und erst nachdem das geschehen ist, kommt der Graf hinzu und fordert seine Leute auf, Käthchen zu retten. Auch der Akt der Rettung Käthchens dürfte in der Urfassung anders verlaufen sein; sie war hier noch nicht das Werk eines Cherubs, sondern das Werk des Grafen selber. Zwar ist es eine weit verbreitete Auffassung, dass die märchenhaften Züge des Dramas ursprünglich stärker betont waren, doch findet diese, auf einer mündlichen Mitteilung Tiecks beruhende Annahme keine Stütze im Text; im Gegenteil, wenn wir die Buchfassung mit den im *Phöbus* veröffentlichten Szenen vergleichen, so stellt sich heraus, dass die märchenhaften

Züge in der Buchfassung verstärkt worden sind: Das Phöbusfragment weiss noch nichts von der Traumerscheinung des Grafen, die in II, 9 der Buchfassung von einer Dienerin berichtet wird. Soweit die ersten beiden Akte, die einzigen, die im *Phöbus* veröffentlicht wurden, unrealistische Elemente aufweisen, beruhen sie auf Umgestaltungen, die erst nach der Veröffentlichung der Phöbusfassung vorgenommen wurden, und das berechtigt zu der Annahme, dass das Gleiche auch für den Cherub in Akt III gilt. In der alten Fassung war der natürliche Ablauf der Dinge, der deutlich genug mit dem Ansetzen der Leiter beginnt, dann jedoch etwas willkürlich durch das Eingreifen übernatürlicher Mächte unterbrochen wird, konsequent durchgeführt: Der Graf steigt auf der Leiter in das Schloss und trägt das ohnmächtige Käthchen auf seinen Armen ins Freie.

Da in der alten Fassung von einer früheren Liebe des Grafen zu Käthchen noch keine Rede war, kann seine Liebe zu ihr erst während der Rettung erwacht sein, beiden Fassungen ist es jedoch gemeinsam, dass seine Neigung zu Kunigunde, deren Herzlosigkeit sich in der Brandszene allzu deutlich offenbart, durch die erwachende, beziehungsweise wiedererwachende Neigung zu Käthchen erschüttert wird. Der Graf kennt allerdings zu dieser Zeit das ganze Ausmass von Kunigundes Bosheit noch nicht, da er noch nicht weiss, dass ihr Wunsch, Bild und Futteral um jeden Preis zu retten, selbst um den Preis von Käthchens Leben, allein auf Habsucht beruht, und in dieser seiner Unwissenheit über den wahren Charakter seiner Verlobten muss in der alten Fassung das Motiv gelegen haben, das den Fortgang der Handlung in den nächsten beiden Akten bestimmte, d. h. es ergab sich nunmehr die Frage, ob der Graf noch vor seiner Heirat mit Kunigunde deren Bosheit erkennt oder nicht. Das Ende von Akt III weist deutlich darauf hin, dass die Entlarvung von Kunigundes Habsucht im Zentrum der beiden letzten Akte stehen sollte; in der endgültigen Fassung nimmt jedoch die Handlung einen andersartigen Verlauf, denn mit Akt IV tritt in der Gestalt Kunigundes ein Wandel ein: Aus der habsüchtigen Frau wird jetzt die hässliche Frau, die sich nur mit Hilfe künstlicher Mittel ein gefälliges Äusseres zu geben weiss. Vereinzelt lassen sich schon in den ersten Akten

Hinweise auf dieses Motiv finden, von Bedeutung wird es jedoch erst in den Akten IV und V. Dass sich diese beiden Auffassungen der Gestalt Kunigundes nicht allzu glücklich miteinander verbinden, bedarf keines Beweises: Die Voraussetzung für den Erfolg Kunigundes ist ihre überwältigende Schönheit, die ihr alle Männer dienstbar macht; ist aber ihre Schönheit nicht echt, so wird eine Zumutung an die Bereitwilligkeit des Lesers, dem Dichter Glauben zu schenken, gestellt, die selbst im Rahmen eines Märchenspiels zu weit geht. Auch hier ist offenbar geändert worden, und dass die hässliche Kunigunde erst auf späterer Umdeutung ihres Charakters beruht, dafür lässt sich folgender Beweis erbringen: Wenn ihre Schönheit allein auf künstlichen Mitteln beruhte, so hätte sich das schon im zweiten Akt, in den Szenen vor der Köhlerhütte herausstellen müssen, denn die Misshandlungen, die sie hier erleidet, hätten die Künstlichkeit ihrer Gestalt enthüllen müssen; unmöglich hätte sie nach allem, was sie erlitten hat, in solcher Schönheit erscheinen können, dass sie den Grafen sofort bezaubert. Anders ausgedrückt: Hätte dem Dichter, als er diese Szenen schrieb, schon die hässliche Kunigunde vorgeschwebt, so wären sie anders ausgefallen; in der alten Fassung dachte er somit noch nicht an eine hässliche, sondern nur an eine habsüchtige Kunigunde.

In der Urfassung beherrschte das Motiv der Habsucht also auch die beiden letzten Akte, und damit wird es möglich, gewisse Rückschlüsse auf den ursprünglichen Gang der Handlung zu ziehen. Käthchen findet, wie es in der endgültigen Fassung der Fall ist, das Futteral in den Ruinen des ausgebrannten Schlosses, händigt es Gottschalk ein, von diesem erhält es der Graf, der auf diese Weise völlige Klarheit über den wahren Charakter seiner Braut erhält. In der endgültigen Fassung spielt die Einsicht, die der Graf durch den Fund des Futterals erhält, nicht die geringste Rolle; er reagiert darauf, «indem er das Futteral in den Busen steckt», mit den Worten: «Gottschalk, der mir dies Futteral gebracht, hat mir gesagt, das Käthchen wäre wieder da», und damit leitet der Dichter die Handlung zu der Idylle unter dem Holunderstrauch über, in der wir erfahren, dass der schon im zweiten Akt berichteten Traumerscheinung des Grafen eine gleich verlaufende Traum-

erscheinung Käthchens entspricht, so dass sich Graf Strahl und Käthchen schon vor ihrer ersten körperlichen Begegnung in jener geheimen Sphäre des Traums kennen gelernt haben. Da dieses Motiv, wie schon gesagt, erst nach der Veröffentlichung der beiden Phöbusfragmente eingeschaltet worden ist, kann die Szene unter dem Holunderstrauch nicht der Urfassung angehört haben; statt dessen leitete ein anderes Motiv, das sich in der endgültigen Fassung noch erkennen lässt, die Handlung weiter: Da sich Kunigunde durch die nachträgliche Auffindung des Futterals in Gefahr sieht, im letzten Augenblick um die Früchte ihres Ränkespiels betrogen zu werden, wirft sie einen wütenden Hass auf Käthchen. In der Urfassung beruhte also Kunigundes Hass nicht darauf, dass sie von Käthchen im Bade überrascht worden ist, sondern darauf, dass sie die Rivalin, die ihren wahren Charakter kennt und enthüllen kann, fürchtet. Ihr Beschluss, sich der edleren Rivalin durch Gift zu entledigen, ist beiden Fassungen gemeinsam (IV, 8), doch dürfte der Anschlag in der alten Fassung erfolgreich gewesen sein und wurde von Flammberg, wie in Szene V, 3 der letzten Fassung, gemeldet, allerdings nicht dem plötzlich wiederauferstandenen Burggrafen, sondern Graf Strahl selber. Die Szenen V, 4 und 5, die allein der hässlichen Kunigunde gelten, müssen neu sein, doch dürfte V, 6 wieder der alten Fassung angehören: Der Graf überzeugt sich in seiner letzten Unterredung mit Kunigunde endgültig von deren Schuld und verabschiedet sich von ihr in V, 8 mit den bitteren Worten:

Lasst Euch im Putz, ich bitte sehr, nicht stören!

Kunigundes Klagen in V, 9 beziehen sich in der alten Fassung somit darauf, dass sie vom Grafen als Mörderin Käthchens erkannt worden zu sein fürchtet. Die folgenden Szenen, Käthchens Verklärung, sind neu, da sie sich auf die der Urfassung unbekannte Kaiserstochter beziehen, dennoch lässt sich der Schluss des alten Dramas mit einiger Wahrscheinlichkeit erraten: Die endgültige Fassung beginnt mit der heiligen Feme, ohne dass für ihre Einführung ein wirklich zwingender Grund vorlag, daraus ergibt sich die — allerdings ganz unbeweisbare — Vermutung, dass ursprünglich die Feme am Ende stand und die Mörderin Käthchens zur Verantwortung zog. Mag diese

Vermutung nun aber richtig sein oder nicht, auf Grund der letzten Worte Kunigundes, die sich der Urfassung zuweisen lassen, d. h. ihrer Klagen in V, 9, dürfen wir annehmen, dass trotz der verzweifelten Mittel, zu denen sie greift, auch der Urfassung gemäss ihr Stern im Sinken ist.

Die ältere Fassung des *Käthchens,* bzw. die *Kunigunde von Thurneck,* nahm also etwa folgenden Verlauf: Graf Strahl verlobt sich mit seiner ehemaligen Feindin und nunmehrigen Gefangenen Kunigunde, die äusserlich eine strahlende Schönheit, innerlich jedoch eine niedrige, allein von Habsucht beseelte Frau ist und ihre Schönheit rücksichtslos in den Dienst ihrer Habsucht stellt. Von ihrer Schönheit geblendet, bemerkt auch der Graf den Gegensatz zwischen äusserem Glanz und innerer Lasterhaftigkeit zunächst nicht; erst Kunigundes herzloses Benehmen gegenüber Käthchen in den Brandszenen macht ihn stutzig. Indem seine Neigung zu Kunigunde nachlässt, entwickelt sich eine neue Neigung zu dem holden Käthchen, das er auf seinen Armen aus dem Schloss gerettet hat; mit dem Fund des Futterals, der Kunigunde wahren Charakter offenbart, wendet sich das Herz des Grafen endgültig von seiner Braut ab, doch geschieht das zu spät, um Käthchen vor dem Hass Kunigundes zu schützen. Sie stirbt durch Gift, und nur insofern wird die Tragik des Ausgangs gemildert, als auch Kunigunde die verdiente Strafe zuteil wird.

Das alte Drama, die *Kunigunde von Thurneck,* war also eine Tragödie, die darauf berechnet war, menschliche Bosheit zu entlarven, und zwar in einer Weise, die stark an Rousseau gemahnt: Die Standesunterschiede, die sich zwischen die von Natur füreinander bestimmten Liebenden stellen, und die Habsucht, die nach Rousseau die unweigerliche Folge der Anerkennung eines privaten Eigentums ist, werden angeklagt. Auch die alte Fassung war ein Ritterschauspiel oder, um es in Worten auszudrücken, die Kleist selber einmal gebraucht, eine dramatisierte «Rittergeschichte ohne Gespenster» (Brief an Wilhelmine von Zenge, 14. IX. 1800), jedoch nicht ein romantisches Ritterdrama, wie es die letzte Fassung ist, sondern ein realistisch-anklagendes Drama, dem das Rittermilieu nur als äussere Hülle dient. Die Verwandtschaft des Dramas mit dem *Götz* war in der alten Fassung sehr viel deutlicher als in der

endgültigen, denn wenn auch Strahl edler ist als Weislingen, so entsprach doch das Trio Käthchen-Strahl-Kunigunde deutlich dem Trio Maria-Weislingen-Adelhaid: Auch Graf Strahl schwankt zwischen den beiden Frauen, die nicht nur im Charakter verschieden sind, sondern auch verschiedene Welten vertreten, Käthchen die — allerdings mehr an Rousseau als an Goethe gemahnende — unverdorbene Welt der natürlichen Güte, Kunigunde die des höfischen Verderbens. Nicht weniger deutlich tritt die Verwandtschaft der alten Fassung mit der *Familie Schroffenstein* hervor, die ebenfalls im Gewande eines Ritterdramas eine Anklage menschlichen Verderbens bringt, und dieser Zusammenhang ist so eng, dass gewisse Stellen sich geradezu von dem einen auf das andere Drama übertragen lassen. Wenn Rupert in I, 1 ausruft:

> Und weil doch alles sich gewandelt, Menschen
> Mit Tieren die Natur gewechselt, wechsle
> Denn auch das Weib die ihrige — verdränge
> Das Kleinod Liebe, das nicht üblich ist,
> Aus ihrem Herzen, um die Folie,
> Den Hass, hineinzusetzen.

so brauchen wir bloss das Wort «Hass» durch Habsucht zu ersetzen und wir haben eine genaue Charakteristik Kunigundes. Die folgenden Worte Ruperts aus I, 1 könnte sich Kunigunde wörtlich zu eigen machen:

> Doch nichts mehr von Natur.
> Ein hold ergötzend Märchen ist's der Kindheit,
> Der Menschheit von den Dichtern, ihrer Amme,
> Erzählt. Vertrauen, Unschuld, Treue, Liebe,
> Religion, der Götter Furcht sind wie
> Die Tiere, welche reden.

Umgekehrt liesse sich Kunigundes Hassgesang in IV, 8 ohne weiteres auf Rupert übertragen:

> Gift, Pest! Verwesung!
> Stumm mache sie und rede nicht!
> Wenn sie vergiftet, tot ist, eingesargt,
> Verscharrt, verwest, zerstiebt, als Myrtenstengel,

Von dem, was sie jetzt sah, im Winde flüstert:
So komm und sprich von Sanftmut und Vergebung,
Pflicht und Gesetz und Gott und Höll' und Teufel,
Von Reue und Gewissensbissen mir.

Die Verwandtschaft der alten Fassung mit dem *Götz* einerseits, mit der *Familie Schroffenstein* andererseits gibt uns einen wichtigen Anhaltspunkt für die Datierung der *Kunigunde von Thurneck;* unmöglich kann es sich um ein Werk der Spätzeit handeln, denn die *Familie Schroffenstein* beweist, dass der zu dieser Zeit schon reichlich veraltete Typus des zum Zweck der sozialen Anklage benutzten Ritterdramas der Jugend Kleists angehört, während die sklavische Abhängigkeit vom *Götz* wie von Rousseau erkennen lässt, dass Kleist noch ganz unselbständig ist, unselbständiger noch als in der *Familie Schroffenstein.* Wir haben es also offenbar mit einem Entwurf der Frühzeit zu tun, der sehr wohl aus der Zeit vor der *Familie Schroffenstein* stammen könnte. Blicken wir von diesem Standpunkt aus in die Jugendbriefe des Dichters, so finden wir hier tatsächlich einige Stellen, die mit dem Urkäthchen in Verbindung stehen können. Am 20. September 1800 schreibt Kleist an Wilhelmine von Würzburg aus:

> Unser Wirth heisst übrigens Wirth, und wir befinden uns in diesem doppelten Wirtshause recht wohl. Uns bedient ein Mädchen, mit einer holden Freundlichkeit, und sorgt für uns, wie für Brüder, bringt uns Obst, ohne in allem Ernste Geld zu nehmen, usf. Und wenn uns die Menschen gefallen, die uns gerade umgeben, so gefällt uns die ganze Menschheit. Keine Tugend ist doch weiblicher, als Sorge für das Wohl Anderer, und nichts dagegen macht das Weib hässlicher und gleichsam der Katze ähnlicher als der schmutzige Eigennutz, das gierige Einhaschen für den eigenen Genuss.

Der Gegensatz zwischen dem eigennützigen, genussüchtigen Weibe einerseits und jenem holden, schlichten Mädchen, das Kleist bedient, ohne für ihre Dienste ein Entgelt zu verlangen — das ist gerade das Thema der *Kunigunde.* Und selbst die Charaktere des Dramas lassen sich im Brief schon erkennen:

Kunigunde lässt sich nicht besser kennzeichnen als mit den Worten: «... nichts dagegen macht das Weib hässlicher und gleichsam der Katze ähnlicher als der schmutzige Eigennutz»; Käthchen war in der alten Fassung ebenfalls eine Dienerin wie das holde Mädchen, das Kleist beschreibt, und auch das Vorbild dessen, dem Käthchen dient, ist schon da, es ist Kleist selber, der Mann von Adel, der in einem ihm nicht ebenbürtigen Mädchen sein weibliches Ideal verkörpert sieht. Die Hauptgestalten des Dramas sind also schon versammelt, und damit wird der Umstand bedeutungsvoll, dass in Kleists nächstem Brief der Untertitel des Werkes, «die Feuerprobe», auftaucht, das hier allerdings nicht als Titel gebraucht wird: «Klang und Gewicht und Unverletzbarkeit in der Feuerprobe hat es (sc. das Metall, aus dem Kleists Braut gebildet ist) von der Natur erhalten ...» (an Wilhelmine, 10. Oktober 1800). Und noch ein dritter, später geschriebener Brief ist hier zu erwähnen; in dem Brief an Wilhelmine vom 9. April 1801 finden wir am Ende folgendes Postscriptum:

> (Schicke mir doch das Bild-Futteral sogleich zurück, denn es gehört zu *Deinem* Bilde.)

Natürlich könnte es sich bei der Erwähnung des Bild-Futterals um einen blossen Zufall handeln; in Anbetracht der Tatsache, dass die anderen Anklänge an das Drama zweifellos nicht zufällig sind, kommt auch diesem Postscriptum eine gewisse Beweiskraft zu. Der Plan der *Kunigunde* geht also bis auf die Würzburger Zeit zurück, ja es wäre durchaus möglich, dass Kleist schon in Würzburg angefangen hätte, das Werk zu skizzieren, denn zahlreiche mehr oder weniger versteckte Anspielungen machen es höchst wahrscheinlich, dass er sich schon in Würzburg dichterisch betätigte. Die oben ausgesprochene Vermutung, dass die *Kunigunde von Thurneck* schon vor der *Familie Schroffenstein* entstanden sei, wird also durch die genannten Briefe voll und ganz bestätigt; offenbar bildete die alte Fassung des *Käthchen* Kleists ersten dramatischen, vielleicht seinen ersten dichterischen Versuch überhaupt.

HÖLDERLIN UND DER REIM

von Werner Kraft

Hellingrath bemerkt zu dem 1800 in Stuttgart entstandenen Gedicht *An Landauer,* das Hölderlin zum Geburtstag seines Freundes Christian Landauer gemacht hat, es sei wohl auf eine Choralmelodie gedichtet, «daher der Reim, der gleichsam neuentdeckt und wesensverschieden von der Reimweise der Jugendhymnen so einfach innig und mächtig ist, wie er auch in den Gedichten der letzten Tübinger Zeit kaum wieder vorkommt». Wenn dies so ist, so bleibt es merkwürdig, warum die Neuentdeckung des Reimes keine Folge für die weitere Arbeit des Dichters gehabt hat. Als solche Neuentdeckung wird man schon die Binnenreime in der drittletzten Strophe des *Blinden Sängers* bezeichnen können, da die Sprengung des antiken Metrums auf dem Gipfel der pathetischen Erregung schwerlich dem Zufall zu verdanken ist und obwohl sie in *Chiron,* der späteren Variation dieses Gedichts, vom Dichter getilgt wurde. Es ist auch erwähnenswert, dass die zweite Strophe von *Blödigkeit,* der Variation von *Dichtermut,* den Wortlaut der ersten und zweiten Fassung so korrigiert: Was geschiehet, es sei alles gelegen dir! / Sei zur Freude g e r e i m t », wie übrigens «gereimt» und «ungereimt» auffallend häufig als dichterische Metapher wie auch in Hölderlins brieflicher Umgangssprache vorkommen. Eindrucksvoll schreibt er in dem Brief an die Schwester aus Stuttgart vom 11. Dezember 1800 vor seiner Abreise in die Schweiz: «Ich gestehe Dir, Teure! dass ich meinen Entschluss, so sehr es meinem Herzen widersprach, doch immer mehr mit meinem Herzen zu reimen weiss». Noch in den *Anmerkungen zum Ödipus* wird von der Untreue der Zeit gesprochen und dass «Anfang und Ende sich in ihr schlechterdings nicht reimen» lassen, und Ludwig Strauss hat in seinem Aufsatz über *Hälfte des Lebens* selbst in diesem so ostentativ reimlosen Gedicht eine verborgene Reimtendenz festgestellt. In dem *Gebet für die Unheilbaren* wird denen, die sich nicht bekehren, ehe ihnen schwindelt und ehe sie Verwesung sehen, im ersten Vers gesagt: «Eile, o zaudernde Zeit, sie ans Ungereimte zu führen». Eine Sehnsucht nach dem Reim war bei Hölderlin vorhanden, aber, so lange

das Bewusstsein die Schöpferkraft steigerte, gleichsam zurückgenommen. Das buchstäblich in allen Fugen krachende und erschütterte Gedicht *Das fröhliche Leben* aus der Zeit der entschiedenen Krankheit enthält nicht nur so starke Reime wie: «Oh, vor diesem sanften Bilde, / Wo die grünen Bäume stehn, / Wie vor einer Schenke Schilde / kann ich kaum vorübergehn», sondern auch diese Verse: «Und Betrachtung gibt dem Herzen / Frieden, wie das Bild auch ist, / Und Beruhigung der Schmerzen, / Welche reimt Verstand und List». Gemeint ist nicht, dass die Reimung von Verstand und List die Schmerzen bereitet, sondern dass sie sie beruhigt; «welche» hat die Bedeutung von: und diese (nämlich). Hier wird, in einem gereimten Gedicht, der Reim ausdrücklich genannt, um seine Funktion in einem extremen Fall zu erweisen: die Dissonanz der Welt und des Menschen zur Harmonie zu runden; genau dies ist die Funktion des Reimes innerhalb der dichterischen Sprache. Wenn Hellingrath Recht hätte mit jenem Wort von der Neuentdeckung des Reimes, so würde die antike Helligkeit des Gedichts an Landauer die Frage mindestens grundsätzlich verständlich machen, ob nicht der antike Gehalt von Hölderlins Poesie auch in deutsche Reime hätte eingehen können, welche dann, als deutsche Metren, noch schöner gewesen wären, noch «nationeller» als die schönsten antiken. Die Frage kann auf Grund des allerdings herrlichen Gedichts, das als einziges Material vorliegt, nicht bejaht werden: das Gedicht an die Natur und das an Diotima sind dichterische Dokumente, aber keine originalen Reimgedichte. Wir müssen aber annehmen, dass es sich hier wirklich um eine Gelegenheitsarbeit handelt, bei der Hölderlin auf die bequemste Art verfahren sei, indem er einem vorhandenen Schema, etwa dem des *Busslieds* von Gellert, seine eigenen Gefühle unterlegte, damit das Gedicht im niedrigeren oder im höheren Sinne für den Adressaten verständlich sei, und da ihm die seltene Gabe gegeben war, alles, was von seinem reinen Anhauch berührt wurde, in Gold zu verwandeln, so ist das Ergebnis ein vollkommen schönes Gedicht, das der eigentlich stilbildenden Kraft ermangelt. Ein ähnliches Beispiel bei anderen Voraussetzungen bietet eines der Gedichte Mallarmés «ou études en vue de mieux, comme on essaie les becs de sa plume avant de se

mettre à l'œuvre», es heisst *Feuillet d'album,* und der Dichter schrieb es für die Tochter eines provenzalischen Jugendfreundes, das Kind hatte er bewundert, und nun bittet das junge Mädchen ihn um Verse für ihr Album, also schreibt der Dichter das folgende Widmungsgedicht:

Tout à coup et comme par jeu
Mademoiselle qui voulûtes
Ouir se révéler un peu
Le bois de mes diverses flûtes

Il me semble que cet essai
Tenté devant un paysage
A du bon quand je le cessai
Pour vous regarder au visage

Oui ce vain souffle que j'exclus
Jusqu'à la dernière limite
Selon mes quelques doigts perclus
Manque de moyens s'il imite

Votre très naturel et clair
Rire d'enfant qui charme l'air.

Dies ist in seiner Mischung von Leichtigkeit und Tiefe ein Meisterwerk ohne Folgen wie Hölderlins Gedicht. Der Vergleich mit Hölderlin, welchen schon der Widmungscharakter nahelegen könnte, bezieht sich aber nur auf den bei beiden Dichtern sichtbaren Übergang aus der ihnen wesentlich zugeordneten Art des Ausdrucks und der Mitteilung in eine andere, als geringer betrachtete: bei Hölderlin aus der antiken Reimlosigkeit in den Reim, bei Mallarmé aus dem problematischen Sprachgedicht in das dichterische Gehaltsgedicht. Dieses ist übrigens, wenn auch zersetzt, bei Mallarmé vorhanden, und es müsste gesucht werden. Der Hermetismus dieses Dichters wird darum noch heute in so völliger Blindheit gegenüber dem nüchternen Sachverhalt überschätzt, weil die Begriffswelt, die er selbst entwickelt hat, als tauglich für die Betrachtung angenommen wird, statt dass sie in einem kritischen Medium auf

ihre praktische Verwendbarkeit geprüft und, soweit nötig, durchbrochen würde. Dann würde sich vielleicht herausstellen, dass Mallarmés radikale Absage an den Gehalt eine Mitteilung über den Wert der in der Gesamtepoche vorhandenen Gehalte und eine echte Stellungnahme bedeutet, die selbst dann von hoher gesellschaftlicher Bedeutung wäre, wenn der Nachweis über die Unhaltbarkeit seiner Kunsttheorie erbracht würde. Es ist aber keineswegs so leicht, wie ein denkender Künstler vom Range Mallarmés vorgibt, seinen Gedichten den Gehalt auszubrechen. Seine Begriffswelt trübt diesen Gehalt in ihrer notwendigen Stärke und schützt ihn in ihrer notwendigen Schwäche. So auch bei Hölderlin. Seine vollkommenen Oden sind gereimt, seine grösseren Hymnen ungereimt. In Mallarmés Hauptwerk, dem *Coup de dés,* verlässt der französische Dichter den Reim und glaubt im Bereich der Poesie zu bleiben, aber für die französische Sprache, die den Reim vorschreibt und alle selbst rechtmässige Rebellion gegen ihn auf die Dauer mühelos abweist, scheint unmöglich zu sein, was für die deutsche grundsätzlich möglich ist.

Theoretisch konnte Hölderlin den Reim nicht entdecken, weil er in seiner frühesten Zeit von Schiller antikisierende Ideen in persönlich gefühlter Form konventionellen Reimens übernahm, aber in seinem Durchbruch zum Dichter auf Klopstock beruht, welcher den Reim verwarf. Die Bedeutung der Tatsache, dass Goethes Gedichte für ihn so wenig bedeuteten wie die Reimtheorie der Romantik, ist nicht damit erschöpft, dass man mit Kommerell einfach das Recht des «Heros» in die Rechnung einsetzt, unter den höchsten Bestrebungen seiner Epoche mit Bewusstsein zurückzubleiben. Ob allerdings selbst Goethes theoretisches Bewusstsein solchen Wundern wie *Über allen Gipfeln* nachgekommen ist, bleibt zweifelhaft, wenn man bedenkt, dass er noch in den *Maximen und Reflexionen* schreiben konnte: «Nachdem uns Klopstock vom Reime erlöste und Voss uns prosodische Muster gab, sollen wir wohl wieder Knittelverse machen wie Hans Sachs?», als habe er nicht selbst im Faust Knittelverse gemacht, die herrliche Verse sind, und als sei von ihm anderes verlangt worden als sich seine eigenen grossen Reime erkennend zu Bewusstsein zu bringen! Auch ein bedeutender Theoretiker wie Karl Philipp Moritz, der Goethe

das Geheimnis des deutschen Verses erschloss, zu dem die Prosafassung der *Iphigenie* erblühte, hat in seinem *Versuch einer deutschen Prosodie* von 1786 noch kein vorherrschendes Interesse am Reim, obwohl dieser ein Jahrhundert früher in den schönsten Gedichten von Fleming und Günther natürlich erklang, und beruft sich für die relative Zulässigkeit des Reimes auf Uz und Ramler, statt auf Goethes Jugendlyrik. Anderseits findet sich bei ihm in einer theoretischen Ablehnung des Reims die folgende Stelle: «Auf diese Weise haben selbst unsere guten Dichter den Reim beibehalten; und so untergeordnet, macht er in den vortrefflichen Kompositionen eines Ramler, Uz, Gleim, Hagedorn, Hölty, Voss, Bürger usw. eine gar nicht unangenehme Wirkung auf das Ohr, da er überdies der deutschen Sprache vielleicht mehr als irgendeiner anderen Sprache angemessen ist, weil in ihr wegen der bedeutenden Kraft ihrer Zusammensetzungen, der Einklang der Silben sehr häufig einen gewissen Einklang der Begriffe mit sich führt, der oft unmerklich bei dem Reime mit durchtönt». Obwohl diese Stelle über die relativ fortschrittliche Reimtheorie Bürgers hinaus auf die neueste Theorie des Reimes bei Karl Kraus vordeutet, war doch die Vorherrschaft der antiken Metrik unbrechbar. Klopstock war trotz seiner in ihrer Wirkung überaus problematischen Verachtung des Reimes in seinem Epigramm «Gegenseitige Wirkung» an theoretischer Einsicht über das geistige Prinzip aller Metrik Goethes Zeitgenossen weit voraus. Es lautet: «Ist dein Gedank' erhaben, dann macht er edler dein edles / Wort und zugleich erhöht dieses den rhythmischen Ton. / Aber, ist dein Wort ein gemeines, so sinkt der erhabne / Sinn, und solcherlei Wort schwächt auch die metrische Kraft.» Wegen der einer Epoche diktierten Verachtung des Reimes schrieb wahrscheinlich Jean Paul, wo er reiner Dichter war, seine «Streckverse» in rhythmischer Prosa. So können in einer 1817 erschienenen *Verskunst der Deutschen* von I. H. F. Meineke noch Sätze wie diese stehen, zu einer Zeit also, als Goethe bereits den *Westöstlichen Divan* mit dem Gedicht «Behramgur, sagt man, hat den Reim erfunden» gedichtet hatte: «Da ferner der Reim bloss Mittel und nie Zweck ist, Mittel nur zum Zweck anschaulicher Regelmässigkeit und Ordnung im Strophenbau: so kann er zwar den Vers verschö-

nern, aber den Inhalt des Verses, den Gedanken verschönert er nie. Vielmehr tut er oft das Gegenteil, und verwässert ihn. Oft ist er selbst ein trotziger Bedienter, der da verlangt, dass alles nach seinem Kopfe gehen soll, oder, ohne Bild, der uns oft zwingen will, um seinetwillen diesen oder jenen Gedanken, zu dem er sich nicht fügen will, aufzuopfern». Karl Kraus dagegen sagt in dem programmatischen Gedicht *Der Reim:* «Er ist das Ufer, wo sie landen, / sind zwei Gedanken einverstanden». Ein Aphorismus wie der von Friedrich Schlegel, dass alle antiken Versmasse in ihrer strengen Reinheit heute lächerlich seien, hatte, wie auch Bernhardis Sprachlehre, so wenig die Kraft, das ganze Gebäude zu sprengen, dass Hölderlins späte Rhythmik nur um so sprengender war: sie zerstörte die gebundene und die freie Rhythmik zugleich.

Wie ehern Hölderlin auf seinem Wege festgelegt war, zeigt weniger die Aufzeichnung von Gerning 1804 in Homburg, nach welcher Ramler «die Dinge zu altlyrisch-streng genommen und oft nichts übrig geblieben», denn sie war noch im Sinne Friedrich Schlegels und stand weder der gemessenen Vollkommenheit antiken Gesangs noch der Umkehr zum deutschen Reime entgegen, es wird aber besonders deutlich in einer Stelle bei Bettina in der *Günderode,* die, von St-Clair (= Sinclair) überliefert, darum eine echte Äusserung Hölderlins wenigstens im Kerne zu enthalten scheint, weil sie nicht, wie andere, nur gedruckte Sätze des Dichters variiert. Es heisst da: ... «und so lange sei der Geist im Menschen noch nicht der vollkommene, als die Sprache ihn nicht alleinig hervorrufe. Die Gesetze des Geistes aber seien metrisch, das fühle sich in der Sprache, sie werfe das Netz über den Geist, in dem gefangen er das Göttliche aussprechen müsse; und solange der Dichter noch den Versaccent suche und nicht vom Rhythmus fortgerissen werde, solange habe seine Poesie noch keine Wahrheit, denn Poesie sei nicht das alberne, sinnlose Reimen, an dem kein tieferer Geist Gefallen haben könne, sondern d a s sei Poesie: dass eben der Geist nur sich rhythmisch ausdrücken könne, dass nur im Rhythmus seine Sprache liege, während das Poesielose auch geistlos, mithin unrhythmisch sei, — und ob es denn der Mühe lohne, mit so sprachgeistarmen Worten Gefühle in Reime zwingen zu wollen, wo nichts mehr übrig

bliebe, als das mühselig gesuchte Kunststück zu reimen, das dem Geist die Kehle zuschnüre. Nur d e r Geist sei Poesie, der das Geheimnis eines ihm eingebornen Rhythmus in sich trage, und nur mit diesem Rhythmus könne er lebendig und sichtbar werden, denn dieser sei seine Seele, aber die Gedichte seien lauter Schemen, keine Geister und Seelen». Dazu gehört auch eine unzweifelhaft echte Äusserung Hölderlins, und zwar aus seiner ungedruckten Rezension des Dramas von Siegfried Schmidt *Die Heroine oder Zarter Sinn und Heldenstärke* (Frankfurt 1801), welche Franz Zinkernagel veröffentlicht hat. Dieses «Lustspiel», das nach Zinkernagel keines ist, sondern ein Schauspiel mit komischen Stellen, die nicht im Mittelpunkt stehen, ist in Jamben geschrieben, und Hölderlin bemerkt im Anschluss an einen leichten Tadel der zu harten komischen Affektation der Gestalten: «Dies ist aber beim Verfasser zu verzeihen, da es grösstenteils Gebrauch moderner Poesie ist, auch hierin, wie im lyrischen Gedicht mit den Reimen, schwer Gewicht statt merkurialischen Schwingen an den Sohlen zu tragen» — als habe er nie Gedichte von Goethe gelesen! Anderseits drängt sich die Frage auf, warum denn Hölderlin, sichtlich mit dem fruchtbaren, aber falschen Masstabe der «freien» Rhythmik Pindars gegen den Reim so heftig reagiert, ohne zu fühlen, dass er gleichzeitig die gesamte r e i m l o s e u n d g e b u n d e n e antike Rhythmik preisgibt. Zweifellos müsste ihm dieser Blickpunkt bei nüchterner Besinnung als unhaltbar erschienen sein. Er könnte aber darauf deuten, dass ihn so heftig abstösst, was ihn im geheimen anzieht.

Das Gedicht an Landauer dürfte in Hölderlins Bewusstsein auf der gleichen oder auf einer nur wenig höheren Stufe gestanden haben als *Emiliens Brauttag*, eine Dichtung, von der er selber sagt, sie sei im Auftrag eines Verlegers «in Eilfertigkeit» geschrieben, um diesen zu befriedigen. Vielleicht ist sie, wer weiss, sogar um des Honorars willen geschrieben. In anderer Weise mag sich Hölderlin verpflichtet gefühlt haben, den Freund am Geburtstage zu ehren, wie er ja auch das Gedicht an seine Grossmutter auf die Bitte seiner Mutter gemacht hatte. Das Gedicht an die Grossmutter gibt er in dem Brief an den Bruder vom 1. Januar 1799 nahezu preis, indem er schreibt: «Es geht mir überhaupt manchmal so, dass ich meine

lebendigste Seele in sehr flachen Worten hingebe, dass kein Mensch weiss, was sie eigentlich sagen, als ich». Das Dogmatische der religiösen Anschauung und das Konventionelle der Familiengefühle, beides deutet nicht nur für Hölderlin sondern auch für den Leser auf die Grenze des Kunstwerts. Da Hölderlin aber für die *Emilie* in dem Brief an Neuffer vom 3. Juli 1799 eine strenge Theorie entwickelt, um die Kunstabsicht des Gedichts vor dem Freunde zu rechtfertigen, kann der tiefere Grund für jene Verwerfung nur darin liegen, dass er für einen Gegenstand, dessen Konventionelles ihm schmerzhaft klar ist, antike Metren verwendet, denn noch strenger als die Moral in seinem persönlichen Verhalten war seine ausweglose Kunstmoral gegenüber der Antike. Das wird besonders klar, wo er an Neuffer schreibt: «Ich prüfe mein Gefühl, das mich auf dieses oder jenes führt, und frage mich wohl, ob eine Form, die ich wähle, dem Ideal und besonders auch dem Stoffe, den sie behandelt, nicht widerspreche. Freilich kann ich dann im allgemeinen recht haben, aber in der Ausführung um so leichter in Misstritte geraten, weil ich nur mir selber folge, und mich an kein sinnlich Muster halten kann. Aber es ist eben keine andere Wahl; so wie wir irgendeinen Stoff behandeln, der nur ein wenig modern ist, so müssen wir, nach meiner Überzeugung, die alten klassischen Formen verlassen, die so innig ihrem Stoffe angepasst sind, dass sie für keinen andern taugen». Was diesen klassischen Stoff angeht, so gehört die von Hölderlin weiterhin entwickelte Unterscheidung des heroischen Trauerspiels als Grundform des Tons in jedem antiken wie auch in jedem hölderlinschen Gedicht von der wesentlich sentimentalen Liebesdichtung so wenig in diesen Zusammenhang wie die Unterscheidung des «Ganzen» im antiken Trauerspiel vom «Accidentellen» im neueren Liebesgedicht — aber was liegt näher als aus den zitierten Sätzen Hölderlins Überzeugung zu entnehmen, dass der freie Jambus in der *Emilie* und die deutsche Reimform in dem Gedicht an Landauer ihm notwendig erscheinen, da das Moderne des Gegenstandes die antike Form nicht zulässt! Der Reim hat also dieselbe bedingte Erlaubnis des Ertönens wie in Klopstocks gereimten Epigrammen. Dennoch war der Dichter fähig seine eigene Theorie zu durchbrechen und im langsamen Ab

sterben seines Geistes sich für kurze Augenblicke in den süssesten Reimen zu öffnen. Es ist kaum überzeugend, das er reimte, weil sein kranker Geist die antiken Metren nicht mehr griff, es mag ins Gewicht fallen, aber selbst in den Reimgedichten griff er nicht mehr alles. Aus diesem Grunde ist das Gedicht vom *fröhlichen Leben* so erschreckend: es enthält alle Elemente der lyrischen und geistigen Grösse, die noch den eigenen Wahn im Wort verewigen will, aber es enthält auch den Rohstoff des Wahnes in einem kranken Menschen. Die dritte Strophe des Gedichts *Der Kirchhof,* gehörend zu einem grossen Gedicht, das der Dichter nicht mehr als ganzes hat schreiben können, lautet:

> Wie still ist's nicht an jener grauen Mauer,
> Wo drüberher ein Baum mit Früchten hängt,
> Mit schwarzen, tauigen, und Laub voll Trauer,
> Die Früchte aber sind sehr schön gedrängt.

Solche «fallenden» Rhythmen sind Georg Trakl nicht schöner gelungen. Der vortreffliche Ausdruck stammt von Emil Barth, welcher Trakl sprachlich von dem spätesten Hölderlin ausgehen lässt. Die qualitative Gleichsetzung eines modernen wie immer bedeutenden Lyrikers mit Hölderlin bringt Barths schöne Deutung Trakls (*Neue Rundschau,* Jan. 1937) um ihre besten Früchte. Sie deutet auf gesunkenes Gefühl für den Rang der Form, nicht in einem Menschen, sondern durch ihn hindurch, in einer Epoche. Barth sieht nicht als Kunstkritiker, was er als Christ genau sieht: dass Trakl vom Verfall kommt und in den Verfall mündet, welcher ist, was er ist, und ohne Makel, und dass dieser Verfall sich auch sprachlich ausdrückt. Bei Hölderlin kommt das Fallende von einem Aufstieg, dessen strahlendes Gold noch in jeder in den Untergang verströmenden Welle purpurn erglänzt. Karl Kraus, der gewiss die höchste Achtung für Trakls geistige und dichterische Persönlichkeit bezeugte, spricht in seinem Aphorismus über Trakl aus *Nachts* als Dank für dessen ihm gewidmeten *Psalm* von einem «Siebenmonatskind», und solches Wort aus solchem Munde ist noch über den apokalyptischen Sinn hinaus als Kunsturteil ernst zu nehmen. So gehört gerade die letzte Strophe von Hölderlins Gedicht *Der Herbst:*

Der Erde Grund mit Felsen ausgezieret,
Ist wie die Wolke nicht, die Abends sich verlieret.
Er zeiget sich mit einem goldnen Tage,
Und die Vollkommenheit ist ohne Klage

mit ihren unvergleichlichen beiden Schlussversen zu der Stufe einer Schönheit, die Trakls Schwermut kaum hätte erreichen können, obwohl sie ihr immer zustrebte, und vielleicht nur einmal in der letzten Strophe von *Heiterer Frühling,* erreicht hat. Dann kommt der ungeheure Schlussreim des Genius, der da sagt: «Ich lebe nicht mehr gerne», und auch dieses Wort ist nicht eigentlich schwermütig, es enthält vielmehr einen in Worten kaum ausdrückbaren Protest, und gemildert und verstärkt erklingt es durch den Reim, im Angesicht des Todes. Es war zu spät.

Zu spät war es auch, als Goethe im *Divan* und in der Helena in den Formen hoher Poesie den Reim wiedergebar. Von dem *Divan* waren noch im Anfang unseres Jahrhunderts Exemplare bei Cotta verkäuflich; der zweite Teil des *Faust* durchdringt erst heute langsam den Nebel einer bourgeoisen Satire, die sich mit der bürgerlichen Goetheverehrung seltsam vertrug. Die Lyrik Brentanos, Arnims, Eichendorffs war doch nur der selige Nachklang einer Reimmelodie, der sich der einzige Göttermund neben Goethe verschlossen hatte, als wäre das «Nationelle» in dem Brief an Böhlendorf der Fluch, nur zu schweren Göttersprüchen erklingen zu dürfen und nicht zu leichten Liedern. In dem rätselhaften Mörike sind zwar süsse Reimgedichte und echte antike Klänge mit einer noch das Tragische der eigenen Erfahrung durchdüftenden Leichtigkeit verknüpft, aber alles wird, nach beiden Seiten, von Gerümpel getragen. Matthias Claudius weist mit der frommen Reimkraft seiner wenigen Urlaute in die Zukunft, wo ein vorstürmender «Epigone» wie Karl Kraus ihn auf der Suche nach stichhaltender Sprachgesinnung enthusiastisch bejaht. Mit Heine, der die leichten Lieder wagte und welcher nach seinem eigenen Geständnis sich nie in antiken Metren versucht hat, war dennoch alles anders, und es begann das Neue.

In der ersten Strophe des Gedichts an Landauer:

Sei froh! Du hast das gute Los erkoren,
Denn tief und treu ward eine Seele dir;
Der Freunde Freund zu sein, bist du geboren.
Dies zeugen dir am Feste wir

ist Hölderlin noch unsicher: der Reim dir—wir ist an dieser Stelle gewiss keine Neuentdeckung, obwohl er es grundsätzlich sein könnte, denn über den Wert eines Reimes entscheidet nicht die Unbekanntheit oder Bekanntheit, die Bedeutungslosigkeit oder Bedeutung der Partner, sondern das Ergebnis ihrer Vereinigung als Sprache und Gedanke, als Sprachgedanke. Der starken Aussage von der Seele des Freundes entspricht ein um so schwächeres Zeugnis zum Feste, als dieses als Ausdruck schon ganz in jenem Vers enthalten war und hier nicht mehr als eine schwache Mitteilung erreicht. Auch ist es so, als wenn die Kraft des Dichters sich ganz an die ersten beiden Verse ausgegeben hätte, welchen nur noch der dritte entsprechend antwortet. In einer tiefsinnigen Arbeit über Hölderlin aus dem Jahre 1916 sagt Walter Benjamin: «Hölderlin beginnt einmal ein Gedicht: ‚Sei froh! Du hast das gute Los erkoren'. Wo der Erkorne gemeint ist; dem besteht nur d a s Los und also das gute». Wirklich überspringt Hölderlin hier mit der setzenden Kraft des Gesanges die Zweiheit des Loses zur Einheit des Guten. Der Einheit des Guten wird in der zweiten Strophe:

Und selig, wer in seinem Hause Frieden,
Wie du, und Lieb' und Fülle sieht und Ruh;
Manch Leben ist, wie Licht und Nacht, verschieden,
In goldner Mitte wohnest du

die Gespaltenheit der Existenz in einer vergleichsweise idyllischen Epoche mit den einfachsten Symbolen der Natur gegenübergestellt, und die aurea mediocritas des Horaz wird zur goldenen Mitte einer Wohnung, in der es sich hausen lässt; der Leser fühlt, wie richtig Wackernagels Bemerkung in seiner Auswahl deutscher Gedichte für höhere Schulen von 1845 ist, dass Hölderlin jeder Phrase unfähig war; die Phrase wird viel-

mehr in die Sprachgestalt ihres Ursprungs zurückverwandel
wie wenn Hölderlin 1798 aus Frankfurt an die Schwester schreibt
«Dein Glück ist echt; Du lebst in einer Sphäre, wo nicht viel
Reichen und nicht viele Edelleute, überhaupt nicht viel Ar
stokraten sind; und nur in der Gesellschaft, wo die goldn
Mittelmässigkeit zu Haus ist, ist noch Glück und Friede un
Herz und reiner Sinn zu finden, wie mir dünkt». In der dri
ten Strophe:

Dir glänzt die Sonn' in wohlgebauter Halle,
Am Berge reift die Sonne dir den Wein,
Und immer glücklich führt die Güter alle
Der kluge Gott dir aus und ein

leuchtet die Sonne in starker Steigerung ihres Lautbildes übe
Halle, Berg und Wein, und der Wohlstand, der die Natu
noch nicht zu schänden scheint, verknüpft sich mühelos m
dem klugen Gott, der ihn gewährt. In der vierten Strophe:

Und Kind gedeiht und Mutter um den Gatten,
Und wie den Berg die goldne Wolke krönt,
So seid auch ihr um ihn, geliebte Schatten!
Ihr Seligen, an ihn gewöhnt!

bilden Kind, Mutter, Gatte, Wald und Wolke eine Einheit d
Reigens, die sich bis zu den Seligen fortschlingt, als wollte d
Dichter auf geheime Weise dem Menschen aus der Identit
von Toten- und Himmelswelt die tiefste Lebenskraft z
strömen lassen, und treffend und schön sagt Alexander Jur
in seinem Buch über Hölderlin (1848) über die gleichfal
an Landauer gerichtete Ode *das Ahnenbild* aus der glück
lichen Stuttgarter Zeit: «So wie in dieser Familie soll d
ganze Erde voll werden des segnenden Gottes und segne
der Menschen, so soll sich Familie an Familie schliessen, Gen
ration auf Generation folgen, das Besitztum der Scheidende
auf die Bleibenden sich vererben, und die ganze Abfolge d
Geschlechter, von Einer Liebe umfasst in Toten und Lebe
den sich Eins wissen». Vorausgesetzt wird aber für die obig
Strophe, dass «Schatten» und «Selige» polaren Ordnungen a
gehören, so lange das Gegenteil nicht bewiesen ist und da d

Ausrufszeichen nach «Schatten» eine solche Voraussetzung mindestens nahelegt. Listig beinahe ist die Aussage, die Seligen seien an ihn, den Gefeierten, «gewöhnt», obwohl es doch näher läge, zu sagen, dass der Mensch an die Götter gewöhnt sei und sich darum sicher fühle, auch wenn sie nur da wären, um zu schwinden mit ihm. Hölderlins Götter aber sind. Auf sie, die Seligen, deutet in der sechsten Strophe:

O seid mit ihm! Denn Wolk' und Winde ziehen
Unruhig öfters über Land und Haus,
Doch ruht das Herz von allen Lebensmühen
Im heil'gen Angedenken aus

die Anrufung; auf die Toten, als auf die Schatten, das heilige Angedenken, welches dem Herzen die Ruhe in der Mühsal des Lebens spendet. Die Krönung des Gedichts ist die letzte Strophe, deren Entstehungsprozess wir nach Hellingraths Bemühungen um den Text in der glücklichen Lage sind durch mehrere Stadien zu verfolgen. Zuerst hat sie so geheissen:

Und sieh aus Freude singen wir von Sorgen;
Wie dunkler Wein erfreut auch ernster Sang.
Wir feiern heut und heben fröhlich morgen
Des Lebens Fahrt auf schwanken Wogen an.

Wenn Hellingrath richtig gelesen hat und kein noch früheres Stadium fehlt, so hätte Hölderlin im letzten Vers den Reim ausgelassen, vielleicht aus der später aufgegebenen Erwägung, dass bei einem zum Singen bestimmten Text es auf die strenge Durchführung des Reimes nicht ankomme. Die beiden letzten Verse klingen zwar, für sich betrachtet, schön, sind aber zu deutlich, besonders in der schwachen Antithese des dritten Verses, auf das äussere Ereignis bezogen, und der ernste Sang wird, da die schwanken Wogen durch das fröhliche Leben von morgen in Schach gehalten werden, ins Leere gesetzt. Die Änderung:

So sei es heut, der Schiffer hebet morgen
Die alte Fahrt auf Wogen wieder an

klingt stärker, da die Fröhlichkeit getilgt ist und da die artikellosen «Wogen» viel gefährlicher «schwanken», wenn ihnen das schwankende Beiwort genommen wird. Dann aber hat der Dichter das ganze Bild fallen gelassen, um von dem gefundenen Schlussreim aus rückgewandt die Strophe neu durchzugestalten. Auch hier vollzieht sich die Steigerung stufenweise.

Das Fest verhallt und jedes gehet morgen
Auf schmalem Pfade seinen Gang.

Hölderlin hat den Weg auf die Erde zurückgefunden, ohne zunächst die Kraft, sie zu nennen, mitgefunden zu haben: der schmale Pfad muss noch einem «festen» Pfade weichen, welcher die tragende Erde schon ahnen macht, aber noch nicht völlig in sie mündet. Es ist wunderbar, zu sehen, wie nun das Zurückgreifen auf das gestrichene Beiwort des früheren Stadiums der kosmischen Weite der Erde das Schmale hinzufügt, das Menschen von ihr einzig gegeben ist. Hinzu kommt die Änderung im ersten Verse, wo aus einem Singen ein Sagen wird, und die Strophe lautet so:

Und sieh! Aus Freude sagen wir von Sorgen;
Wie dunkler Wein erfreut auch ernster Sang.
Das Fest verhallt, und jedes gehet morgen
Auf schmaler Erde seinen Gang.

Der erste Vers bezeugt nun eine Bewältigung des sprachlichen Materials, wie sie selbst bei grossen deutschen Gedichten selten ist. Singen und sagen sind im alten Deutsch wesentlich identisch, wenn auch jenes mehr auf die Form und dieses mehr auf den Gehalt gehen mag. Die Ersetzung des Singens durch das Sagen bedeutet, dass das begrifflich gleichwertige Wort in der Verbindung, die es in Satz und Vers eingeht, sich und alles verwandelt. Hier ist wahrlich die Nüchternheit am Werke gewesen, und sie hat das Letzte erreicht. Das Singen musste dem Sagen weichen, um den Sang des folgenden Verses nicht zu schwächen, das Sagen hat nun die alte Bedeutung des Singens und die neue des Sagens dazu, das kein Singen mehr ist. Wir sagen von Sorgen, denn die Sorgen rufen die Verantwor-

tung auf, wir sagen etwas von ihnen aus, und wir tun es: aus Freude, welche uns nicht singen lässt, und gerade darum darf im nächsten Vers der ernste Sang dennoch erklingen, nach einem Semikolon, das jede Möglichkeit ausschliesst, die Freude, die er bereitet, für den Inhalt des Sagens zu halten. Äusserlich und innerlich steht der Vers, es ist die Stimmung, die Hölderlin in seinem Distichon als die Grundstimmung des Sophokles preist, wenn er sagt, diesem sei es gegeben, in der Trauer erstrahlen zu machen, was viele versucht haben: das Freudigste freudig zu sagen, und der Ausklang des Festes in den Morgen unserer schmalen Erde ertönt mit hoher Gelassenheit.

In dem anderen Widmungsgedicht an Landauer, das *Der Gang aufs Land* heisst und Fragment geblieben ist, stehen die Verse:

> Singen wollt ich leichten Gesang, doch nimmer gelingt mir's,
> Denn es machet mein Glück nimmer die Rede mir —

Dort aber scheint der leichte Gesang geglückt zu sein, weil die Sorge im Bunde mit der Freude das schwere Glück der Welt durch das Leichte des Reimes ersetzt hat, und Borchardt gibt dem Abdruck des Gedichts in seinem *Ewigen Vorrat deutscher Poesie* mit der divinatorischen Kraft des kritischen Genies den Titel *Ode an Landauer.* Wirklich ist es trotz der abweichenden Behandlung des vierten Verses das gereimte Gegenstück zu *Unter den Alpen gesungen,* der einzigen sapphischen Ode, die Hölderlin gemacht hat. Aber man kann auch Goethe zitieren, der zu Eckermann sagt: «Die *Klassische Walpurgisnacht* muss in Reimen geschrieben werden, und doch muss alles einen antiken Charakter haben. Eine solche Versart zu finden, ist nicht leicht».[1] Hölderlin hat sie in diesem Gedicht gefunden.

Emil Petzold gibt in seiner Arbeit über *Brot und Wein*

---

[1] In dem Text, der der wunderbaren *Sapphischen Ode* von Brahms zugrunde liegt und der von einem mir unbekannten Dichter namens Hans Schmidt stammt: «Rosen brach ich nachts mir am dunklen Hage, / Süsser hauchten Duft sie als je am Tage, / Doch verstreuten reich die bewegten Äste / Thau, der mich nässte. — Auch der Küsse Duft mich wie nie berückte, / die ich nachts vom Strauch deiner Lippen pflückte, / Doch auch dir, bewegt im Gemüt, gleich jenen / Thauten die Thränen» besitzt die Sprache das späte Muster einer *gereimten* Ode. Frühere Beispiele gibt es im Barock und noch bei Göckingk.

(Sambor 1896) nicht nur ein überaus anziehendes Bild von Hölderlins Leben in Stuttgart um 1800 vor seiner Abreise in die Schweiz und von der edlen Geistigkeit im Hause seines Freundes Landauer, sondern er zeigt auch, wie dieser ganze Kreis und mit ihm Hölderlin nach überschwänglichen Hoffnungen auf die Freiheit als Folge der französischen Revolution und der Heere der Revolution enttäuscht wurde und sich nationalen Idealen zuwandte. Das Nationale erscheint bei Hölderlin in Gestalt des Vaterländischen. Petzold, der vermutet, das Reimgedicht an Landauer sei als Chor gesungen worden, worauf auch «das ungewöhnliche Metrum und die wenig gefeilte etwas primitive Form» (?) hindeute, hat wohl die Handschriften nicht gesehen und die Varianten, die Hellingrath besonders zur letzten Strophe gibt. Wenn später das Vaterländische, künstlerisch ausgedrückt das «Nationelle», der ausschliessliche Gehalt der grossen Hymnen wird, welche mit tiefer Absicht reimlos sind, warum sollte nicht dieses Gedicht gegen Hölderlins bewusste Intention ein erstes Zeichen der vaterländischen Umkehr sein, welchem weitere nicht gefolgt sind, aber hätten folgen können und sollen? Denn es hätte dem Dichter in einer guten Stunde die Erleuchtung kommen können, dass der Reim auf Thesis und Antithesis die Synthesis bedeutet und die Versöhnung der Sprache mit dem Sinn! Es ist nicht geschehen. Dennoch will diese Hindeutung auf einen Problemzusammenhang keine Antwort vorwegnehmen, sondern nur einer Frage Ausdruck geben.

CHRONIK

ZUM «CANTICO DELLE CREATURE».

Altissimu, onnipotente, buon signore, tue so' le laude la gloria et l'onore et onne benedictione ad te solo, altissimo, se confano et nullo omo ene dignu te mentovare.

Laudato sie, mi signore, cum tucte le tue creature spezialmente messor lo frate sole, lo quale iorna et allumini noi per lui; et ellu è bellu e radiante cum grande splendore; de te, altissimo, porta significazione.

Laudato si', mi signore, per sora luna et le stelle; in celu l'ài formate clarite et preziose et belle.

Laudato si', mi signore, per frate vento et per aere et nubilo et sereno et onne tempo, per lo quale a le tue creature dai sustentamento.

Laudato si', mi signore, per sor aqua, la quale è molto utile et umile et preziosa et casta.

Laudato si', mi signore, per frate focu, per lo quale ennallumini la nocte; et ello è bello et iocundo et robustoso et forte.

Laudato si', mi signore, per sora nostra matre terra, la quale ne sostenta et governa et produce diversi fructi con coloriti flori et erba.

Laudato si', mi signore, per quelli che perdonano per lo tuo amore et sostengo infirmitate et tribulazione: beati quelli chel sosterrano in pace, ca da te, altissimo, sirano incoronati.

Laudato si', mi signore, per sora nostra morte corporale, da la quale nullu omo vivente po' scappare; guai a quelli che morrano ne le peccata mortali; beati quelli che se trovarà ne le tue sanctissime voluntati, ca la morte secunda, nol farrà male.

Laudate et benedicete mi signore et rengraziate et servite li cum grande umilitate. *

Zu Casellas** feinsinniger Deutung des *Cantico* des heiligen Franziskus möchte ich einige Fragen gesellen — Fragen, die nicht etwa diese Deutung als Ganzes in Frage stellen sollen, sondern sich aus ihr zu ergeben scheinen und das Gedicht doch fragwürdiger machen könnten, als es bei Casella erscheint.

Ich nehme von Casella als nachgewiesen an, dass im *Cantico* die Kreaturen herangezogen werden, weil nur durch sie Gott der Schöpfer angemessen gepriesen werden kann (denn, wie es in der ersten Strophe heisst, der Mensch kann Gott nicht nennen, sondern nur

---

* Text nach C. G. Crocetti, *La Lirica Predantesca.*

** in *Studi medievali,* nuova serie 1948—50, vol. XVI, p. 102 ff.

preisen) [1]), die Kreaturen spiegeln die Vollkommenheit Gottes, seine Güte, Schönheit, Gerechtigkeit wider, indem ihnen das von Gott in sie als seine Abbilder gelegte Gute, Schöne, Gerechte, als produktives Wesensgesetz eignet; sie zeugen so als *causae secundae* für die *causa prima,* indem sie dem Menschen einen Analogie- und Proportionsschluss nahelegen: nämlich Schluss von den sichtbaren guten Eigenschaften und Tätigkeiten, wie sie dem Menschen erscheinen, auf jene unsichtbaren und unendlichen Eigenschaften und Tätigkeiten, die Gott eigen sind und vom Menschen unmittelbar nicht erkannt werden können.

Alle Kreaturen sind denn dargestellt, nicht bloss *secundum se,* sondern *secundum quod sunt ad Deum relatae* — als Zeugen des Ruhmes Gottes: *Coeli enarrant gloriam Dei.* So erklärt sich der volle Choraleinsatz des Gesanges der Kreaturen, die Brüder und Schwestern sind in Beziehung zu ihrem Vater, dem Schöpfer. [2]) Aber welche Rolle spielt in unserem Gedicht nach Casella der Mensch? Er ist bestimmt, ein *adjutor Dei* zu sein, ein Helfer Gottes in seiner Güte, indem er die Tugend Christi übt und damit, so wie Sonne, Mond und Sterne, das Beste seines Wesens im Sinne Gottes entwickelt: der gute Mensch, der verzeiht, Prüfungen erträgt, und dem Willen Gottes gemäss lebt, wird denn auch im Himmel gekrönt werden und zur Ehre Gottes beitragen.

Hier setzen meine Fragen ein, die darauf hinauslaufen, ob wirklich die innere Linie des Gedichts so eindeutig ist, wie sie Casella darstellt.

Vor allem muss hervorgehoben werden, dass die Kreaturen des heiligen Franziskus nicht entsprechend dem Schöpfungsbericht und auch nicht entsprechend den auf dem letzteren beruhenden *Psalm* 148 und dem Gesang der drei Frommen im Feuerofen (Daniel III) [3]) aufgezählt sind: jener Schöpfungsbericht verfuhr historisch, in der Abfolge, die Gott bei der Schöpfung wählte; im *Cantico* finden wir eine mehr innerweltlich-systematische Ordnung, d. h. die Ordnung, die der Mensch in seinem Erdendasein sieht: Sonne, Mond und Sterne, die vier Elemente, sich selbst und seinen Tod. Wir verstehen, dass der heilige Franziskus das für den Menschen Sichtbare verwenden musste, um den unsichtbar-unnennbaren Gott zu preisen. Die Aufgabe der historisch-schöpferischen Abfolge brachte mit sich die Einschliessung des Todes, der eine Realität ist wie Luft und Erde (der Schöpfer in der *Genesis* dachte an das Fruchtbarwerden und Sich-Mehren der Menschen wie der Natur.) Aber warum sind die Tiere der Schöpfungsgeschichte ausgelassen? Dies ist eine erste Frage.

Eine weitere ist die folgende: Fast alle Kreaturen bei Franziskus

erscheinen in ihrem Wesensgesetz als etwas Doppeltes: seiend und wirkend. Die Sonne strahlt und erleuchtet den Menschen; Mond und Sterne sind hell, schön und kostbar (d. h. wertvoll); die Luft, der Wind nährt (hier keine Seinsangabe); das Wasser ist rein und kostbar; das Feuer ist schön, fröhlich und stark und leuchtet; die Erde zeigt vielfarbige Blumen und nährt. Ist diese zwiefache Schilderungsweise beim Menschen und beim Tod verlassen? Oder können wir das von diesen beiden Gesagte mit dem vorherigen Schema in Übereinstimmung bringen?

Ferner: die Kreaturen in ihrer gottgewollten Güte sind meist in Hinblick auf den Menschen dargestellt: Du, Gott, erleuchtest uns durch die Sonne, erwärmst uns durch das Feuer; Mond, Sterne, Wasser sind was sie sind (prezioso utile) für den Menschen. Der Wind gibt *sustentamento a le tue creature* (also auch uns), die Erde *ne sostenta*. Wir erhalten so ein theokratisch geordnetes, aber anthropozentrisches Bild der Welt, die aus Brüdern und Schwestern der Menschen besteht. Aber wenn wir zu der Strophe über den Menschen gelangen (Laudato si', mi Signore, per quelli che perdonano per lo tuo amore), erscheint der Mensch nicht in seiner Rolle als Helfer in der Welt und unter seinen Nebenmenschen, sondern nur in seiner persönlichen Haltung als christusähnlicher Dulder. Denn, merkwürdigerweise, der menschliche Bruder aller Kreatur ist a l l e i n unter den im Gedicht aufgezählten Geschöpfen n i c h t selbst als *frate* oder *sora* bezeichnet! [4]) Überhaupt erscheint der Mensch nicht als einheitliches Genus, als *homo sapiens* oder als Ebenbild Gottes, wie in *Genesis*, sondern eine Zweiteilung scheint stattgefunden zu haben: nur der duldende Teil der Menschheit *(quelli che perdonano)* ist berücksichtigt, i h m wird die Seligkeit verheissen; der Gedanke liegt nahe, dass viele dieser Seligkeit nicht teilhaft werden; und in der Strophe über den Tod (der selber wieder durch die geschöpflichen *sora* und *nostra* gekennzeichnet ist) ist die Zweiteilung der Menschen in Verdammte und Erwählte offenkundig. Die Ermahnung an die Gläubigen, in der letzten Strophe, Gott in Demut zu dienen, findet den Menschen in einer furchtbar erniedrigten Rolle: er hat die Wahl zwischen Paradies und Hölle, folglich ist er nicht von vornherein das ausgezeichnete Geschöpf, als das ihn der Schöpfungsbericht hinstellt, nicht von vornherein Darsteller Gottes wie Sonne und Wind und Wasser. Er ist nicht vornehmlich für die andern da, sondern in seinen eigenen Konflikt hineingestossen, den er für sich zu lösen hat: die Heilsfrage. Der Choraleinsatz des Sanges aller Kreaturen endet mit einer kleinmütigen Note in bezug auf den Menschen, der Bruder aller Geschöpfe in Gott, der aber auch Gottes verlorener Sohn sein kann.

(Gewiss ist die Fähigkeit des Menschen zur Nachfolge Christi [5]) vom Dichter parallel gedacht zu den Eigenschaften, die die anderen Kreaturen Gott verdanken — immerhin bleibt bestehen, dass er seine Brüderlichkeit anders als die anderen Kreaturen ausübt.) Um ein Haar und wir wären bei dem Ton der augustinischen Predigt angelangt, die dem berühmten Monolog Sigismundos in Calderons *Das Leben ist ein Traum* zugrunde liegt: «alle Geschöpfe besitzen Freiheit — ausser dem Menschen».[6] Tatsächlich scheint der Heilige diesem Pessimismus gehuldigt zu haben, da ja Casella (p. 129) den Ausspruch zitiert: «Omnes creaturae quae sub caelo sunt, secundum se, serviunt et cognoscunt et oboediunt Creatori suo *melius quam homo*». Es mag schon sein, dass der Dichter, wie Casella nahelegt, den Gottesdienst der andern Geschöpfe als «a modo di inclinazione», den der Menschen als willentliche Mitarbeit am Göttlichen darstellt: «Ora quale maggior lode può farsi a Dio, e quale maggior titolo di lode per l'uomo, che questi possa divenire cooperatore di Dio nella sua opera creatrice, diffondendo, *consapevolmente* (von mir unterstrichen), la bontà da lui ricevuta . . . ?» Aber die «inclinazione» des Menschen kann auch zur Verdammnis, zum «zweiten Tode» führen. Wie tragisch steht denn der Mensch unter den Geschöpfen da, getrennt von ihnen durch die Möglichkeit einer falschen Wahl, der Pascalschen zwischen *ange* und *bête* — und wahrscheinlich ist denn auch der Grund der Auslassung der Tiere im *Cantico,* ausser der Unvereinbarkeit mit dem Schöpfungsbericht, der die Tiere nicht als Geschwister, sondern Untergebene des Menschen fasst und dem des naheliegenden Vergleiches des Tiers mit dem Teufel, als das es so oft in mittelalterlicher Kunst erscheint, vor allem der, dass mit den Tieren das Tierische im Menschen, das ihn von der Gnadenwahl ausschliesst, wegbleiben, wenigstens nicht genannt werden sollte. Aber wir können doch nicht vergessen, dass das Tierische in ihm existiert und seine Verdammnis bewirken kann. So reisst denn der heilige Franziskus die im Anfang so triumphierend dargestellte Weltharmonie im Augenblick, wo der Mensch die für ihn hergerichtete Weltbühne betritt, in Stücke: dem Menschen allein ist die naive Gottspiegelung aller Kreatur versagt. Wie überhaupt im Mittelalter ist der Abgrund zwischen Mensch und Natur tief und nur in Gott überbrückt. Und diese Überbrückung leistet unser Gedicht (oder besser unser poetisches Gebet) durch eine Art Suggestionstechnik, die so ausgezeichnet gelungen ist, dass selbst Kenner wie Casella sie nicht gemerkt zu haben scheinen. Das Pathos unseres Gedichts besteht, wie mir scheint, in der Mechanik der Lobpreisungen, durch welche der Beter, ohne den Bruch zu merken, mit derselben Freudigkeit und Selbstverständlichkeit, mit der er das schöngeordnete

Ganze der Kreatur preist, auch jasagen muss zu dem, was ihn am meisten als Christen bedrückt: die Möglichkeit der Verdammnis und die Realität des Todes. Angesichts dieses wohl absichtlichen Suggestionierens, in dem der Dichter aus einem Vorbeter einer Litanei zu einem gleichsam seine Effekte berechnenden Prediger wird (er zwingt die Gemeinde, einzufallen in das «Gelobt seist du, oh Gott», auch wenn sie Gott um des ersten und zweiten Todes willen preisen muss), wird es mir schwer, mit Casella zu glauben, dass der heilige Franziskus in einem «Moment der Gnade», in beschaulicher Meditation den *Cantico* konzipiert hat (ausser in dem allgemeinen Sinn, dass jedes schöne Gedicht eine Gabe der Gnade ist) und dass die streng durchdachten dogmatischen Grundlagen des Gedichtes nur kulturelles Formelerbe sein sollen. Manche der von Casella gewählten Ausdrücke scheinen mir denn zu harmonisch-idyllisch: «un momento *felice* di fervore religioso», «Dio ... conosciuto quasi sperimentalmente di un amore *dolce* e fruitivo», «riposo mistico contemplativo che posa su ogni cosa ed *accarezza*», «riconoscendo nelle cose ciò che le *armonizza* tra loro». Der Chor des All-Eins, das Halleluja, endet in Wirklichkeit in einer implizierten Predigt, an die Gemeinde gerichtet: Menschen, sorget euch um euer Seelenheil, in einem agonischen, tragischen Diptychon, das die *humaine condition* enthüllt. Der Seraphiker Franziskus zeigt sich hier ebenso dogmatisch-unerbittlich wie Dante oder wie der Franziskaner Tomaso da Celano in seinem *Dies irae*. Unser Gedicht handelt über Weltharmonie, aber die finsteren Töne des *Dies irae* klingen zum Schlusse an.

Kann man wirklich mit Casella behaupten, dass das Gedicht vom Himmel ausgeht und zum Himmel (mit *incoronati*) zurückführt? Das wäre nur dann möglich, wenn wir, entgegen der einmütigen Handschriftentradition, die dritt- und zweitletzte Strophe umstellen dürften: dann nämlich wäre *incoronati* wirklich das letzte Wort in den Lobpreisungen und der Preis des Todes schlösse sich unmittelbar an die der Mutter Erde — und nachdem diese furchtbare Realität sich dem Hörer eingeprägt hätte, würde die Predigt mit *quelli che perdonano* ins tätige Leben eintreten, woran dann die Aufforderung zu demütigem Gottesdienst das Gedicht abschlösse. Aber nichts ermächtigt uns zu einer solchen Umstellung von Strophen. In Wirklichkeit führt uns das Ende des Gedichtes tief in die menschliche Existenzangst hinein (wenn sie auch der Dichter durch sein Halleluja übertönt): der Tod erscheint nicht, wie man in einer Theodizäe erwarten könnte, als der Erlöser von der Bürde des Menschseins (als richtig schwesterliche Erlöserin, *la Morte*, vergleichbar der Mutter Erde), sondern als der unerbittliche Gleichmacher

(che nullo ... può scampare) wie bei einem Villon oder wie bei Tasso *(Ger Lib* XX, 93):

> mirò, quasi *in teatro* od in *agone,*
> *l'aspra tragedia* de lo *stato umano,*
> i varii assalti e il fero orror di morte

(ich unterstreiche die Ausdrücke, die ich selbst vorher gebraucht habe). Selbst bei der Verheissung des ewigen Lebens ist die negative Form gewählt, dass der zweite Tod dem Frommen «nichts anhaben werde können», wobei die letzten Worte, die in uns nachhallen, eben die dräuenden: *secunda morte* sind.

Mag sein, dass meine Darstellung in allzu dunkeln Farben malt — aber die in ihr aufgeworfenen Fragen scheinen mir doch der Beantwortung zu bedürfen. [7]) Leo Spitzer.

Anmerkungen.

[1]) Ein alttestamentarischer Gedanke, wie Casella sagt. Überhaupt ist das Gedicht in der Formensprache des alten Gesetzes gehalten: «denn sein ist das Reich und die Macht und die Herrlichkeit» (str. 1); aber auch die Litanei der Lobpreisungen im Passiv (hebr. baruch atta adaraj).

[2]) Womit, wie Casella betont, alle antik-pantheistische Deutung des mittelalterlichen Gedichtes ausgeschlossen ist: der Pantheist würde in Baum oder Tier oder Wolke den *direkten* Bruder oder Schwester sehen, unvermittelt durch den Vater-Schöpfer. Das Gedankliche der Bruder-Schwester-Metapher erkennt man an der Fügung *sora nostra matre terra,* an der Kompaktivität von «Schwester» (in Gott) und «Mutter Erde» (vergleichbar der mittelalterlichen Auffassung der Jungfrau als Mutter und Tochter Christi). Es ist übrigens interessant zu sehen, wie der Dichter in seinem italienischen Text die Geschwisteridee einführt: bei der erstgenannten Kreatur, der Sonne, durch Voranstellung der Höflichkeitstitulatur *messor* die wenigstens in Frankreich im 13. Jahrhundert (L. Foulet, *Romania* LXXI, 1 ff.) für Heilige und Herren, zu denen der Sprecher nicht in Vassallitätsverhältnis stand, gebraucht wurde: durch den *acte gratuit* der Höflichkeit erst wird die Vermenschlichung der Sonne zum Bruder möglich (während im lateinischen *Speculum perfectionis* desselben Dichters vgl. den Text bei Casella, p. 129, ohne weiteres *frater ignis* gebraucht wird). So denkt Coleridge in der Ballade vom «ancient mariner», dessen Sünde es ist, durch die Tötung eines (belangloseren) Vogels die Einheit der Gottesschöpfung verletzt zu haben:

> He prayeth well, who loveth well
> *Both man and bird and blast.*
> He prayeth best, who loveth best
> *All things both great and small;*
> For the dear God who loveth us
> He made and loveth all.

[3]) Ich bin einverstanden mit Casella, der, auf den Spuren Tomaso da Celanos, den fundamentalen Unterschied zwischen der alttestamentarischen Einladung an alle Geschöpfe, sich am Lobe ihres Schöpfers zu beteiligen, und dem franziskanischen Lob des Schöpfers in *(per, con)* seinen Geschöpfen feststellt. In dem Psalm ist alles auf Macht gestellt (Macht des Gottes, Macht des Menschen: die Fürsten sind erwähnt, auch das Gottesvolk Israel) im *Cantico* auf die Liebe zum Schöpfer, die auch die Liebe zu sich selbst ist, als dem vollkommenen Abbild des Schöpfers. In dem Lied der drei Frommen des Propheten Daniel ist der Schöpfungsbericht gewissermassen zerdehnt, um die Lobpreisungen der — von Nebukadnezar einem Elemente geopferten — Anania, Azaria und Misael in eine lückenlose Kette mit den Lobsprüchen aller Elemente für ihren Schöpfer zusammenzuschweissen, indem die Frommen in ihrem Gottvertrauen das Feuer nicht als ein ihnen fremdes und feindliches, sondern als ein freundliches Element erscheinen lassen — das ihnen, wunderbarerweise, denn auch nichts anhaben kann: es ist also der Gesang der drei Frommen eine Art Beschwörung der Elemente in gläubigem Vorauswissen der Wohlgeordnetheit des Universums. Deren Singen selbst ist ihre Tat und ihr Wissen, ein dramatisches Element inmitten einer Erzählung — ganz verschieden von der «anlasslosen» Lyrik des heiligen Franziskus.

[4]) Dies ist um so merkwürdiger, als doch der Dichter, um *messor lo frate Sole* so anzusprechen, sich selbst als Bruder fühlen muss. Aber er scheint nicht gewillt, für das Menschengeschlecht, *den* Menschen, die Mitbrüderschaft deutlich auszusprechen. Sollte er gezögert haben, den Menschen *frate omo* zu nennen, gerade weil Franziskus (der sich, wie Casella richtig bemerkt, im Gedicht ganz auslöscht) selbst Mensch ist?

[5]) Seine Tat ist die passive des Märtyrers — *sostenere* ist seine Tugend (sostenir ist auch das Wort, das im Altfranzösischen *Eulalialied* von der Märtyrerin ausgesagt wird, *infirmetate e tribulazione* entspricht den *impedementz* jenes Textes).

[6]) In diesem Monolog treten denn auch die Tiere auf, die vor den Menschen die Freiheit voraushaben — im Gegensatz zum Schöpfungsbericht, in dem der Mensch zum Beherrscher der Tiere erhoben wird. Man vergleiche auch noch Donnes *Holy Sonnet* XII, in dem die Tiere (und Elemente) zwar als vom Menschen beherrscht, aber als reiner denn der Mensch erscheinen:

> Why are wee by all creatures waited on?
> Why do the prodigall elements supply
> Life and food to me, *being more pure than I,*
> *Simple, and further from corruption?*
> Why brookst thou, ignorant horse, subjection?
> Why dost thou bull...
> Weaker I am, woe is mee, and worse then you,
> *You have not sinn'd,* nor need be timorous.

[7]) Das Buch von L. Foscolo Benedetto (1941) über den inneren Sinn des *Cantico* war mir nicht zugänglich.

BEMERKUNGEN ZU FRIEDRICH HIEBELS NOVALISMONOGRAPHIE

Vor wenigen Monaten ist im Francke-Verlag in Bern das Buch *Novalis. Der Dichter der blauen Blume* erschienen. Diese neue Novalismonographie ist als Festgabe zum hundertfünfzigsten Todestage des Dichters gedacht. Sie sollte die Monographie von Edgar Hederer ergänzen, welche zwei Jahre früher in Wien erschienen ist und sich hauptsächlich an den Liebhaber wendet.

Hiebel befleissigt sich denn auch einer gewissen Wissenschaftlichkeit. Dies zeigt sich schon in der Bibliographie, die der Arbeit beigegeben ist. Sie ist überaus umfangreich und mit gescheiten, kritischen Anmerkungen durchsetzt. Allein diese Bibliographie vermöchte dem Buche einen grossen Wert zu verleihen.

Darüber hinaus ist das Buch in einem guten, fliessenden Stil geschrieben. Dieser fliessende, sehr konzentrierte Stil verleitet jedoch gerne zum raschen Lesen. Man liest über gefährliche Stellen hinweg, ohne sich aufhalten zu lassen, ohne die oft überaus notwendigen Überlegungen anzustellen. Die gefährlichen Stellen häufen sich nun aber gerade dort, wo sie am unerträglichsten sind: bei den Interpretationen.

Seit Dilthey haben sich immer wieder Interpreten an den Märchen des Novalis versucht. Nur Richard Samuel *(Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung Friedrich von Hardenbergs,* Frankfurt a. M. 1925) und A. Reble *(Märchen und Wirklichkeit bei Novalis,* Halle/Saale 1941) haben aber wirklich Gültiges auszusagen vermocht. Es ist deshalb verständlich, dass Hiebel gerade in seinen Märcheninterpretationen neue, eigene Wege zu gehen versucht. Um diesen Weg zu charakterisieren, soll hier gleich ein Zitat aus Hiebels Monographie angeführt werden:

«Der Alte, der das Buch gibt, welches niemand lesen kann, erzählt von fernen Ländern, also von der überirdischen Welt. Auf diese bezieht sich der Inhalt des Buches. Was darin mit Buchstaben des Verstandes geschrieben steht, muss innerhalb der Seele verwandelt werden. Deshalb verbrennt die Frau dieses Buch. Aus dieser Verbrennung des blossen Bücherwissens kann sich die Seele zur geistigen Schau läutern, sie kann ‚gesund' werden». (Seite 104)

Es dürfte klar geworden sein, dass sich das Zitat auf das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen bezieht. Eine ganze Menge Behauptungen sind so dicht nebeneinander gestellt und so frei mit der blossen Erzählung des Märchens vermischt, dass sie der Leser ohne weiteren Kampf hinzunehmen gewillt ist. Sogar die Zeit, sich nach Belegstellen zu erkundigen, fehlt. Bei längerem Verweilen steigen aber doch ernstliche Fragen auf. Wer sagt, dass sich der Inhal

des Buches wirklich auf den Inhalt der Rede des seltsamen Alten bezieht? Wo steht, dass das unbekannte Land mit der überirdischen Sphäre identisch ist? Wer sagt, dass es sich bei jener Schrift um die Buchstaben des Verstandes handelt? Spricht Novalis in den *Lehrlingen zu Sais* nicht noch von einer ganz anderen Schrift? Verbrennt die Frau das Buch wirklich, weil sein Inhalt verwandelt werden muss?

Gesetzt, alle diese Fragen seien unberechtigt, gesetzt, Hiebel habe seine Behauptung für sich untersucht und nur die Resultate gegeben, gesetzt also, diese ständen auf gutem Fusse, muss sich dann nicht die berechtigte Frage nach dem eigentlichen Wesen dieser Verwandlung erheben? Hiebel unterdrückt sie schon in der Einleitung zum ganzen Kapitel. (Seite 103 f.)

«Die Bilder des Märchens haben keine allegorische Bedeutung, sondern enthalten einen Vorgang, der sich als Prozess symbolisch ausdrückt. Bei der Deutung solcher Märchen muss man daher immer fragen, wie entwickelt sich dieses aus jenem und was entsteht aus deren Verwandlung. Man gewinnt wenig Aufschluss, wenn man fragt, was bedeutet dies und das. Die Frage nach der Bedeutung einzelner Bilder oder Wesen ist nur berechtigt, wenn es sich um eine Allegorie handelt, die abstrakte Begriffe oder Ideen personifiziert. Das Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen aber erzählt uns von einem Prozess der Verwandlung, einem Weg der Läuterung, des Suchens und des Findens, von einer höheren Vereinigung.»

Es soll hier wieder nicht untersucht werden, ob die Aussagen über das Wesen des Märchens stimmen. Sie enthalten zweifellos viel Wahres, aber sie enthalten nicht alles und sind deshalb gefährlich, weil sie einseitig aufgefasst werden können. Im Vordergrund soll aber Hiebels seltsame Fragestellung stehen. Sie ist unverständlich. Über die Berechtigung einer Frage entscheidet für den Wissenschafter allein die Antwort. Gibt es eine Antwort, gibt es keine? Auf die Frage aber ‚was bedeutet das Feuer, was bedeutet der Flammentod des Buches?' gibt es eine Antwort!

Zur Beantwortung stehen hauptsächlich die bekannten zwei Wege zur Verfügung: Man kann in den theoretischen Schriften (in den Fragmenten also) nachschauen, ob sich Novalis selber über das Wesen der Flamme geäussert hat, oder man kann im dichterischen Werke des Novalis nach Parallelstellen suchen. Bei Novalis stehen beide Wege offen. Im Mondmärchen, das in das Klingsohrmärchen eingebaut ist, werden die Kinder des Lebens von den Flammen zerstört. Im Märchen von Eros und Fabel verzehrt die Flamme des Scheiterhaufens die Sonne, die Glorie und das Gestirn des Tages. Der Scheiterhaufen selber wird ebenfalls verzehrt. Die Flamme wechselt ihre Gestalt. Sie wird glänzend, hebt sich langsam empor und

zieht nach Norden. Von der Sonne bleibt nichts mehr übrig als eine schwarze, ausgebrannte Schlacke, die hinunter ins Meer fällt. Auch in den Fragmenten hat sich Novalis immer wieder über das Wesen der Flamme und des Feuers geäussert.

Seltsamerweise scheut sich Hiebel nicht, beim Klingsohrmärchen die Frage zu stellen: «Was ist diese Flamme?» (Seite 132). Allerdings handelt es sich bei diesem Märchen, wie Hiebel sagt, um eine allegorische Naturmythe, ein symbolisches Sündenfall- und Erlösungsdrama und um eine künstlerische Imagination des Sophienerlebnisses (Seite 123). Hier, bei der undefinierten Definition des Märchens als Allegorie, liegt also die Berechtigung zu dieser Fragestellung! Die Antwort findet sich auf Seite 133: «Das Höchste unseres Wesens ist aber im Sinne des Novalis Christus. Er ist die Flamme, das Geistige der Sonne, welches der Schreiber — Mephistopheles — vergeblich zu löschen sucht».

Diese Aussage macht aus dem Klingsohrmärchen wenigstens in einer Schicht eine Darstellung des Kampfes, der von Mephistopheles gegen Christus geführt wird. Dieser Gedanke ist wirklich originell. Wir warten nur noch auf einen Vergleich mit Faust. Gott sei Dank bleibt er aus.

In Tat und Wahrheit ist diese Darstellung aber nicht einmal ganz abwegig. Es sollte nur gesagt werden, was Hiebel in jenem bestimmten Moment mit Mephistopheles und mit Christus meint. Aber dieses Sagen unterbleibt hier. Die beinahe mathematische Gleichsetzung der Flamme mit Christus und des Schreibers mit Mephistopheles öffnet deshalb den vielfältigsten Missverständnissen das Tor. Ist es der christliche Christus? Ist es der Christus der *Geistlichen Lieder*? Ist es Mephistopheles in Goethes *Faust* und welcher?

Wäre es nicht einfacher und wahrer gewesen, gar nicht von Christus zu sprechen, sondern mit einfachen Worten zu sagen, was in der Flamme geschieht und mit ihr gemeint ist. Hiebels Verfahren überdeckt die verschlungene Symbolwelt der Märchen mit einer neuen noch unentwirrbareren Schicht von undefinierten Namen. Namen führen aber immer einen neuen Sinngehalt hinzu, weil sie mit der Tradition befrachtet sind. Namen begrenzen aber auch, weil sie etwas einzuordnen bestimmt sind.

Auch die folgende Stelle trägt denselben Fehler in sich: «Die lange Nacht ist also das Zeitalter des Eisens und der Finsternis, in welchem statt Friede und Weisheit, Krieg und Irrtum herrschen» (Seite 126). Dieser Satz, der sich wieder auf das Märchen von Eros und Fabel bezieht, ist überaus problematisch. Er will ein Resultat festhalten, etwas über das Wesen der «langen Nacht» aussagen. Zur Umschreibung nimmt Hiebel die Wörter «Eisen» und «Finsternis»

zu Hilfe. Dagegen wäre nicht unbedingt etwas einzuwenden, wenn nicht gerade Novalis selber diese beiden Wörter im gleichen Märchen verwenden würde und das erst noch in einem mehrdeutigen Sinne.

Das Gesagte gilt besonders von dem Worte Finsternis. Novalis versteht darunter einmal die reine Nacht als Gegenüberstellung zum Tage. Dann denkt er aber auch an einen mystischen Raum, der das Vergangene gegenwärtig macht. Die Finsternis bedeutet aber auch die Vernichtung, die aufsplitternde Zersetzung, welche zum absoluten Nichts führt. Im Worte Nacht kann also sowohl das Ziel der Erinnerung als auch das Ziel der Ahnung gemeint sein.

Hiebel hätte mindestens erklären sollen, was er mit dem Worte Finsternis meint. Gerade im Reiche der Schwestern (jene Stelle im Klingsohrmärchen, auf welche sich das Zitat bezieht) bedeutet Finsternis nicht das Gegenteil des Tages (der Tag wird von Novalis als Symbol für die entzweite, aufgespaltene Welt gesetzt), sondern eher als seine Übersteigerung, als Finsternis par excellence, als das letzte Nichts.

Nur noch auf eine letzte Stelle soll hingewiesen werden. Sie findet sich bei Hiebel auf Seite 134 f.: «Perseus schenkt der Fabel eine Spindel, mit der sie einen goldenen, unzerreisslichen Faden spinnen soll — ein neues Schicksal... Eros wird zur geläuterten Kraft der Liebe, welche sich mit dem Frieden vereint und ein goldenes Zeitalter schaffen kann».

Der Ausgang des Klingsohrmärchens erscheint hier als gewöhnlicher Märchenschluss. Der Schluss wird zum Ausgangspunkt eines neuen Schicksals und eines goldenen Zeitalters gemacht. Novalis meint aber doch Das neue Schicksal und Das goldene Zeitalter. Er meint etwas ganz Bestimmtes. Dieses Bestimmte wird aber erst deutlich, wenn die Interpretation die immerwiederkehrenden Begriffe «flüssig und starr, Flamme, Liebe, Sehnsucht, Nacht, Tag usw.» untersucht, sie beschreibt anstatt mit neuen, unklaren Begriffen überdeckt und verwirrt.

Hiebels Interpretation bleibt offen. Sie geht an wesentlichen Punkten vorbei. Damit soll aber nicht ein Vernichtungsurteil über die Monographie ausgesprochen sein. Sie enthält Interessantes und Neues. Die Stellen, in denen sich Hiebel über den Isiskult (Seite 107 f.) äussert und jene, wo er von der Verwendung der im Klingsohrmärchen verwendeten Namen bei anderen, älteren Dichtungen spricht (Seite 122 ff.), gehören mit dazu. Dort, wo sich Hiebel aber mit reiner Interpretation befasst, ist Vorsicht am Platze.

Paul E. Müller.

MITTEILUNG

Wir teilen unseren Lesern mit, dass wir gezwungen sind, das Er-
scheinen des TRIVIUM einzustellen, da es uns nicht gelang, die für
einen weiteren Jahrgang notwendigen Geldmittel zu beschaffen.
Allen denen, die durch ihre Opfer zur Erhaltung der Zeitschrift bi-
heute beigetragen haben, sprechen wir unseren herzlichsten Dank aus.

Die Redaktion

Die Abonnenten des Trivium,

denen daran liegt, dass die Zeitschrift bald wieder in irgendeiner Form erscheint, werden höflichst gebeten, dem Verlag ihre Adresse mit Angabe der Buchhandlung, die bisher das Abonnement vermittelte, einzusenden und bei dieser Gelegenheit allfällige Wünsche und Anregungen mitzuteilen.

Der Atlantis Verlag, Zürich, Zeltweg 16

ZÜRCHER BEITRÄGE
ZUR DEUTSCHEN SPRACH- u. STILGESCHICHTE

herausgegeben von Prof. Dr. Rudolf Hotzenköcherle und Prof. Dr. Emil Staiger

Nr. 1

Hannes Maeder

Versuch über den Zusammenhang von Sprachgeschichte und Geistesgeschichte

128 Seiten, broschiert Fr. 5.—

Nr. 2

Elisabeth Spörri

Der Cherubinische Wandersmann als Kunstwerk

154 Seiten, broschiert Fr. 6.—

Nr. 3

Hans Peter Jaeger

Hölderlin – Novalis / Grenzen der Sprache

136 Seiten, broschiert Fr. 4.50

Nr. 4

Erwin Kobel

Untersuchungen zum gelebten Raum in der mittelhochdeutschen Dichtung

154 Seiten, broschiert Fr. 6.—

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Zu einem Vers von Mörike

Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger

von

Emil Staiger

16 Seiten, geh. Fr. 1.50

Sonderdruck aus «Trivium»

«Der Briefwechsel zwischen Martin Heidegger und Emil Staiger ist ein grossartiges Beispiel für die literaturwissenschaftliche Richtung, deren Absichten am besten mit dem Wort «Begreifen, was uns ergreift» umschrieben sind. ... Hier wird nicht dem absoluten Interpretieren ein verfängliches Ehrenmal gesetzt; hier ist am Ende die Dichtung als das Werk eines Individuums begriffen, das als solches an der Geschichte der Menschheit teilhat.» *«Neue Zürcher Zeitung»*